



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN HUMANIDADES

FLAMENCO EN MÉXICO: UNA DISPUTA.  
ESTUDIO HISTÓRICO EN TORNO AL EXILIO ESPAÑOL REPUBLICANO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR EN HUMANIDADES EN LA  
LÍNEA ACADÉMICA DE HISTORIA PRESENTA:

GABRIEL MACIAS OSORNO

DIRECTOR:  
DR. GEORG LEIDENBERGER

JURADO:  
PRESIDENTE: DR. GEORG LEIDENBERGER  
SECRETARIA: DRA. LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ  
VOCAL: DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN  
VOCAL: DR. JULIO ARCE BUENO

Iztapalapa, Ciudad de México, 1 de abril de 2022.

*Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del  
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por el apoyo brindado mediante el programa Becas para Estudios de Posgrado. De igual manera, toda mi gratitud para la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, que a través del Posgrado en Humanidades con línea académica en Historia, tuvo a bien en tenerme dentro de su matrícula y aportar inmejorables condiciones humanas, materiales e institucionales para la elaboración de la presente tesis doctoral.

El proyecto fue creciendo, reorganizándose y ganando profundidad en sus preguntas, reflexiones y abordajes debido a la minuciosa y comprometida labor de Georg Leidenberger. No tengo palabras para expresar mi gratitud y satisfacción de haber trabajado bajo su dirección. De igual manera, fue un privilegio contar con un comité de tesis integrado por personas, no sólo ampliamente reconocidas en sus diferentes campos académicos, sino también generosas y que en todo momento buscaron favorecer el crecimiento de esta investigación. Mi total agradecimiento a Lizette Alegre, Álvaro Vázquez y Julio Arce.

Durante diferentes fases de la elaboración de esta tesis tuve la fortuna de contar con la lectura y comentarios de colegas que aportaron mucha luz a este trabajo. Le doy gracias a Adriana Guzmán, Claudia Arroyo, Beatriz Uribe, Lénica Reyes, José Miguel Hernández y a mis compañeros de seminario Andrés Gutiérrez y Alexis González. De igual manera, mi agradecimiento a los y las artífices de flamenco que me han acompañado, apoyado y colaborado con mis inquietudes en la materia durante largos años: Patricia Linares, Juan Rosas, Silvia Cruz, Ricardo Rubio, Ricardo Osorio, Ricardo Sánchez, Anwar Miranda, Ángela Cuevas, Tonalli Villalpando, Aldonza Campos, Amalia Romero, Laura Chirino, Florencio Castelló, Lya Morgana, Javier Álvarez y Javier Sámano.

## Flamenco en México: una disputa

Estudio histórico en torno al exilio español republicano

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>CAPÍTULO I. EL FLAMENCO: UNA DISPUTA</b>	27
1.1. UNA MIRADA TEÓRICA PARA PENSAR EL FLAMENCO	28
1.2. EL FLAMENCO: EXPRESIÓN MUSICAL Y DANCÍSTICA	41
1.3. SIGNIFICADOS DEL FLAMENCO EN ESPAÑA	54
<b>CAPÍTULO II. EL FLAMENCO PREVIO AL EXILIO REPUBLICANO: HISPANOAMÉRICA Y LA CIUDAD DEL MÉXICO INDEPENDIENTE</b>	85
2.1. AFLUENTES HISTÓRICOS DEL FLAMENCO: EL ENTRAMADO CULTURAL HISPANOAMERICANO EN TIEMPOS DE LA COLONIA	87
2.2. EL FLAMENCO EN LA CAPITAL DEL MÉXICO INDEPENDIENTE	97
<b>CAPÍTULO III. EL EXILIO ESPAÑOL REPUBLICANO: AGENTE DISEMINADOR DEL FLAMENCO EN MÉXICO</b>	127
3.1 EXILIO(S) ESPAÑOL(ES) REPUBLICANO(S): 1936-1949	128
3.2. EL EXILIO Y EL FLAMENCO EN MÉXICO	138
3.3. EL FLAMENCO Y LA CIUDAD DE MÉXICO	156
3.4. EXILIOS DIFERENCIADOS	164
<b>CAPÍTULO IV. FLAMENCO(S) EN EL “CINE DE ORO”</b>	171
4.1 EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO	173
4.2 EL FLAMENCO Y EL CINE MEXICANO	182
4.3 NACIONALISMOS, REPUBLICANOS Y FRANQUISMO	190
4.4 CONTINUIDADES Y DESPLAZAMIENTOS DEL FLAMENCO EN MÉXICO	207
<b>CAPÍTULO V. EL FLAMENCO POSTERIOR AL EXILIO ESPAÑOL: LEGADOS Y CAMBIOS GENERACIONALES (1950-2015)</b>	231

5.1. LA CIUDAD DE LOS TABLAOS: UN NUEVO ORDENAMIENTO DEL FLAMENCO EN LA CAPITAL	233
5.2. MEXICANES HACEDORES DE FLAMENCO: TRAYECTOS Y PERMUTAS GENERACIONALES	254
<b>CONCLUSIONES</b>	287
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	294

## INTRODUCCIÓN

El flamenco es una expresión musical y dancística ampliamente difundida en distintas partes del mundo. Sin embargo, a pesar de su contacto extendido con diferentes lugares a lo largo de los años, lo más común es que se le asocie con España, más específicamente con la región de Andalucía. Así bien, aunque desde el año 2010 quedó establecido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad,<sup>1</sup> con lo que se concede su carácter internacional, la lectura que se suele hacer de tal distinción, y de la expresión en sí misma, se encuentra centrada en España. De hecho, la misma carta de la UNESCO que justifica su patrimonialización reitera un marco referencial hispanocéntrico, con afirmaciones que establecen al flamenco como “la más significativa y representativa manifestación del sur de España, representando una aportación única de la cultura española al mundo”.<sup>2</sup>

La relación flamenco-España toma carta de naturalidad. Dificilmente se concibe a esta expresión desde horizontes más allá de tal vínculo. En consecuencia, aportes de regiones como América o África en sus procesos históricos de constitución son escasamente considerados. Si se llegan a conceder, generalmente son a partir de la influencia española ejercida en esos territorios y no en sentido opuesto. Ante esta situación, surge la pregunta de si una música y danza como el flamenco puede darse desde tales visos de hermetismo o si más bien hay un constructo imperante tras sus nociones históricas.

Precisamente, el presente estudio consiste en una historia del flamenco más allá de los relatos hispanocentristas. Se quiere pensar a esta expresión lejos de sus referentes más reiterados y que frecuentemente se corresponden con visiones estereotipadas. Por tanto, sin negar la influencia del área española, resulta sustancial indagar en el flamenco que se desarrolla en otras regiones para visibilizar una serie de procesos en torno a esta expresión que han incidido –o aún inciden– en su desarrollo, y que son escasamente considerados como partícipes de su historia, además de que muestran que el flamenco tiene sus propios decursos en lugares más allá de España.

---

<sup>1</sup> Nominativo otorgado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés).

<sup>2</sup> Tomado de “El flamenco ya es Patrimonio de la Humanidad” en *El país*, 16 de noviembre de 2010. Consultado en línea: [https://elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862006\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862006_850215.html) [Recuperado en enero de 2022].

La investigación se enfoca en el flamenco que acontece en México, más específicamente el de su capital –centro político y económico del país– donde ocurre buena parte de esta actividad. Ahí, lejos de que el flamenco se haya recibido de manera pasiva y sea un asunto contemporáneo, ha tenido presencia activa, continua y de larga data. No sólo eso, esta región ha influido en ciertos aspectos de su concreción.

Como se sabe, México tiene una larga relación con España. Así, se pueden nombrar sucesos que van desde la Colonia y la Independencia, hasta otros momentos más recientes que igualmente implicaron profundos anudamientos e intercambios entre estas naciones, tal como lo fue la presencia del exilio español republicano en México a partir del año 1936. En esta etapas y otras facetas, de una u otra manera el flamenco se encuentra presente. Adicionalmente, es preciso considerar que, no obstante los movimientos independistas, la presencia de habitantes de origen español –conocidos como antiguos residentes o colonia española– se vuelve una constante desde la época colonial hasta el presente, y tiene importantes nexos con la actividad flamenca nacional.

Por todo lo anterior, plasmar una historia del flamenco desde el panorama mexicano posibilita otra lectura de esta música. A través de indagar en su devenir histórico en el país, es posible dar cuenta de lo impreciso y lo arbitrario que resulta tratar de entender una expresión como el flamenco ciñéndola a una sola región. Así, bajo esta óptica, se pretende observar otro trazo de esta expresión fuera de sus relatos por demás conocidos.

En otras palabras, se quiere debatir una forma canónica de comprender la historia del flamenco. Por ello se indaga la relación, influencia y asimilación que México establece con esta expresión a lo largo de los años en los que ha tenido contacto con España. Asimismo, lejos de toda lectura esencialista, se quiere mostrar que al complejo cultural bajo estudio le son inherentes diferentes pugnas detonadas por factores no necesariamente constituyentes de la expresión *per se*, sino que se corresponden con cuestiones sociales, contextuales e históricas, las cuales lo dotan de significados disímiles y tensionados entre sí.

Por otra parte, el mismo hecho estudiar el flamenco en la Ciudad de México permite ver otras facetas de la vida cultural de esta urbe. Por tanto, se reconoce la inclusión del flamenco en entornos culturales capitalinos, concretamente su asimilación en espacios como los teatrales, el cinematográfico o las instituciones culturales oficiales. En otras

palabras, a través de un estudio histórico como el que aquí se presenta, se muestra que México tiene relación con la historia del flamenco y, viceversa, que el flamenco constituye parte de la historia cultural mexicana.

Igualmente, en el marco de estas indagaciones, el flamenco se vuelve una fuente que contribuye a la comprensión de otros temas históricos e historiográficos. Así, la investigación se adentra en asuntos como el del exilio español republicano en México –con sus propios relatos canónicos– en donde a través de seguir a un grupo de artífices de la expresión, es posible revelar un rostro poco conocido de este éxodo, así como de la vida musical y de entretenimiento de la Ciudad de México.

La inquietud por plantear una historia de esta naturaleza se relaciona, en principio, con interpelaciones personales derivadas de mi paso como intérprete de este género. Cuando en los primeros años del 2000 comencé a involucrarme con el aprendizaje del flamenco, llegué a considerar irreal y bajo un orden de ideas ilegible que el simple hecho de pulsar y hacer sonar la guitarra de cierta manera, fuera objeto de descalificativos e incluso validaciones de si tal modo de tocar era *propio de flamencos* o si más bien podía considerarse *pecado*.

Tomar una guitarra y sacarle sonido, lejos de cualquier atisbo de simpleza, sugería la existencia de un modo de ver el flamenco que, por una parte, me daba la impresión que subyugaba a la expresión; y por otra, implícitamente se hacía ver como la forma *correcta*. Más adelante me di cuenta de que en la Ciudad de México había varios grupos inmersos en la práctica del flamenco que representaban modos diferenciados de comprenderlo. Percibí, entonces, la imposibilidad de hablar del flamenco en singular, y que la expresión llevaba un tiempo considerable de circular por la capital mexicana.

Definitivamente, dos hechos me hicieron ver que más allá de meras apreciaciones subjetivas, los juicios vertidos en la comprensión del flamenco se compaginaban con estructuras y núcleos muy potentes, los cuales llegaban a implicar profundas violencias. Lo primero fue que el simple hecho de tocar la guitarra flamenca, no sólo movilizaba inmediatamente una serie de referencialidades a España y Andalucía, sino que con mucha frecuencia se me imputaba automáticamente ser español. El otro asunto fue observar el rechazo producido a la forma de bailar de un intérprete, quien escénicamente afirmaba su homosexualidad a través de movimientos que podían ser leídos como femeninos.



El flamenco parecía ajustarse a un horizonte muy estrecho: debía concordar con un punto geográfico, los sujetos tenían que corresponder con la misma posición territorial, el cuerpo se condicionaba a ser vivido de una sola manera, la guitarra había de ser tocada de cierto modo. Se encontraba de por medio, pues, toda una negación a un itinerario alternativo de elementos que, efectivamente, ahí estaban; sin embargo desde ciertas posturas era común que no se les reconociera como legítimos.

Por aquellos momentos, a la par de formarme como historiador, cursé la licenciatura en Etnomusicología. Ahí comencé a comprender que la participación de los sujetos en los distintos rubros de la música contribuye a modelar los respectivos horizontes de las expresiones, a través de procesos no lineales y usualmente conflictivos.

Las normativas del flamenco cobraron mayor sentido e inquietud, al tiempo que pude darme cuenta que la música, más allá de constar y ser analizada desde aspectos formales como su armonía, rítmicas o desarrollos melódicos, respondía a toda otra clase de preceptos, sujetos a estudiarse desde un sinnúmero de visiones. Es decir, percibí que era totalmente pertinente estudiar la música –y el sonido mismo– desde diferentes ámbitos disciplinares al encontrarse anudada a los entramados sociales y contextuales. Por eso mismo, vislumbré la potencia de la dimensión sonoro-musical como posible fuente central para pensar, comprender y escribir historia.

Cabe aclarar lo que aquí se entiende por *sonoro*. Me refiero con esto a todas aquellas vibraciones audibles para el oído humano, que bajo distintos procesos (sociales, culturales, políticos o económicos), dotan de sentidos particulares a lo audible, y lo organizan bajo distintos criterios y categorías, entre las que se encuentra la noción de música. Quiero, entonces, enfatizar que el sonido está presente en todas las sociedades y tiempos históricos, y el ser humano, desde innumerables horizontes, se encuentra en perpetua interacción con éste.

En otras palabras, la dimensión sonora –la música como parte de ésta– constituye un área sustancial de la humanidad y sus formas sociales. El sonido no se limita a la mera acción de sonar, sino que también significa, estructura, genera adscripciones, rechazos, emociones, valores y valorizaciones; se identifica con lugares, estratos sociales, se articula con procesos sociales, cismas, luchas sociales, guerras, generaciones, con la tecnología, la economía, la política, la ideología, entre otras tantas cuestiones. En suma, y de acuerdo con

Steven Feld, el mundo también se construye, se conoce y se vive desde la dimensión sonora.<sup>3</sup>

No obstante, pese a que lo sonoro está intrínsecamente relacionado con la vida social, este elemento ha tendido a ser relegado de las ciencias sociales y las humanidades, en donde la historia no ha sido la excepción. De hecho, es por demás escasa la literatura de dicha disciplina que no lo considera siquiera tangencialmente. Tan sólo por poner un caso, el libro editado por Peter Burke *Formas de hacer historia*,<sup>4</sup> pese a que contrapone los parámetros de una historia denominada como “tradicional” con una “nueva”, la cual consta de aportes de diferentes campos de conocimiento, metodologías e incluso se entremezcla con otras áreas disciplinares, dentro de esta “nueva historia” señalada por Burke, el ámbito sonoro no es mencionado.

Con lo anterior no me refiero a que haya ausencia de escritos respecto al sonido y la música; al contrario, la bibliografía es abundante. Más bien, la reflexión gira en torno a que desde el ámbito historiográfico, desde la práctica de hacer historia, poco se ha reflexionado sobre la utilidad o posibilidades de pensar lo sonoro como articulador del discurso histórico. No se plantea, por ejemplo, tener como eje al sonido para abordar un periodo histórico, o pensar en la larga duración a partir de estructuras sonoras, o realizar una historia desde abajo incorporando la música u otras sonoridades como fuente explicativa. Es decir, han quedado fuera los procesos audibles como método de acceso al tiempo histórico, como horizonte de reflexión o articulación significativa de los procesos históricos.

Es cierto que la consolidación de campos especializados para el estudio de la música generó una distancia hacia otras aproximaciones. De hecho, hasta el último tercio del siglo XX el mismo devenir de la producción de textos referidos al tema, se centró esencialmente en la producción de obras musicales. Puntualmente, en el contexto latinoamericano, tal como lo observa Juliana Pérez, durante buena parte del siglo XIX dichos escritos se publicaron en secciones de periódicos bajo el formato de notas. A medida que entraba el siglo XX, y con la presencia de los nacionalismos, se estableció un vínculo entre la música y la historia a través de la proliferación de una serie de obras que buscaban abarcar desde

---

<sup>3</sup> Tomado de: Gonzalo Camacho Díaz (2019). “La dimensión sonora de ‘el costumbre’. Un recorrido sinuoso en la huasteca”, *Trace. Procesos Mexicanos y Centroamericanos*, Núm. 76, CDMX, CEMECA, p. 107.

<sup>4</sup> Peter Burke (ed. 1993). *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad.

los presuntos orígenes de la música de sus países, hasta el momento de su elaboración. Se buscaba legitimar las respectivas prácticas musicales frente a la tradición occidental europea, modelo a seguir por considerarse como la más depurada.<sup>5</sup> De modo que, lejos de crear metodologías propias para pensar procesos históricos-musicales específicos, estuvieron fuertemente influidos por los postulados de la escuela positivista francesa.<sup>6</sup>

Así, en la mayor parte de los escritos sobre música de la primera mitad del siglo XX y buena parte de la segunda, se privilegió el estudio de compositores (hombres, en su gran mayoría). A ellos se les atribuyó la responsabilidad de la calidad musical de su momento y, por tanto, desde una perspectiva evolucionista de la música, se les miró como eslabones del progreso de su región. Se propició una visión romántica de la genialidad –culto que incluso hoy sigue vigente– semejante al interés de la historiografía positivista por los grandes héroes.<sup>7</sup> De esta forma, el objeto de estudio músico-histórico se constituyó en torno a una música específica; se dio predilección al orden cronológico de los datos, a la vez que se buscaba demarcar el estado de equiparabilidad de la música de la región frente a la europea, relegando en ese proceso a otras músicas como las de las poblaciones indígenas, comúnmente entendidas bajo parámetros evolucionistas.

Al cabo de la primera mitad del siglo XX se dejó de lado la predilección por la producción de las obras de corte monumental y se les reemplazó por temáticas más específicas. Este giro se debió a que el campo adquirió una mayor profesionalización abanderada por la llamada musicología.<sup>8</sup> Sin embargo, no se dio un cambio de paradigma. Aunque implicó un nuevo manejo de las fuentes, se continuó reconstruyendo relatos descriptivos, completando cronologías y con la preeminencia del documento escrito tomado como fuente objetiva de conocimiento. Más aún, la aparición de profesionales centrados en el estudio de la música, también trajo un metalenguaje propio del ámbito, con el que cobró un fuerte estatus de legitimidad y objetividad la incorporación de la partitura y su análisis

---

<sup>5</sup> Juliana Pérez González (2004). “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la Historia*, vol. 9, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp. 283, 286, 290.

<sup>6</sup> Juliana Pérez González (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica*, Bogotá, Biblioteca Abierta, p. 139.

<sup>7</sup> Pérez (2004). “Génesis de los estudios...”, p. 293.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 283, 286.

Para esos momentos, quienes redactaban los manuscritos eran principalmente músicos, compositores y cronistas, guiados más por su intuición que por una formación académica.

en los estudios y narrativas,<sup>9</sup> lo cual ocasionó un impase para quienes no tuvieran conocimiento de ese lenguaje específico.

Se observa pues, que los criterios para abordar los estudios de la música son selecciones alejadas de toda neutralidad. Como ha asentado Ana María Ochoa, la necesidad de una definición apropiada de la música implicó la distinción de tipos de sonidos considerados como musicales y humanos, así como la distinción entre éstos y los sonidos naturales, lo que a su vez dio pie a discusiones acerca de la humanidad versus la animalidad de algunos pueblos, o bien su grado de desarrollo según sus formas de expresión sonora. Tal situación vinculada al componente racial, terminaría por instaurarse como fundamento ideológico de las disciplinas musicales, con efectos duraderos en un imaginario articulado por una valoración racial. A su vez, se constituiría una idea de que lo sonoro no está imbricado con otros ámbitos más allá de la música o el sonido en sí mismos.<sup>10</sup>

Sin embargo, como señala la etnomusicóloga Lizette Alegre, el aislamiento de la dimensión sónica apunta a mantener la ilusión de su neutralidad o de su no contaminación política e ideológica. Pero, por el contrario, lo sonoro, que a su vez implica aspectos determinados de escucha, no tiene nada de neutral. En este sentido, abrir el horizonte de lo musical, de otras sonoridades y de la propia escucha como si no hubiera mediaciones ideológicas, políticas, históricas o epistémicas de ningún tipo, reproduce una condición jerarquizada del conocimiento, misma que ha impedido escuchar o considerar desde otros horizontes el espectro musical y sonoro.<sup>11</sup>

Con base en lo anterior, se entiende que la dimensión sónica tiene un importante potencial para acceder y comprender el devenir histórico. A través de ésta es posible adentrarse a facetas poco exploradas de la historia y generar otro tipo de narrativas. Es pues, un elemento que ayuda a interrogar desde otros ángulos el pasado. En este caso, pensar en la historia mexicana desde un ámbito sónico-musical como el flamenco facilita, tal como se ha venido señalando, descentrar la lectura convencional del flamenco asociado a España; toda vez que se muestran otros trayectos de temas de la vida nacional.

---

<sup>9</sup> Pérez (2010). *Las historias de la música...*, p. 140.

<sup>10</sup> Ana María Ochoa. Tomado de Lizette Amalia Alegre González y Oscar Andrés Hernández Salgar (2018). "Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia". Ponencia presentada en el marco del coloquio *Modos de escucha: abordajes transdisciplinarios sobre el estudio del sonido*, CDMX, Facultad de Música-UNAM/Red de estudios sobre el sonido y la escucha.

<sup>11</sup> Alegre y Hernández (2018). "Más allá de la abyección...".

De esta manera, se formula una historia del flamenco y su interrelación con México, con la que se quiere responder a preguntas como: ¿en qué medida se ha relacionado, reproducido y transformado el flamenco en México? ¿Cómo impacta el contexto histórico de México en la activación del flamenco? ¿Bajo qué procesos el flamenco se ha entretelado con la vida cultural de la Ciudad de México? ¿Cuáles han sido sus dinámicas de asimilación? ¿En qué medida ha tomado parte de los medios culturales e institucionales del país? ¿Cómo puede el flamenco ofrecer otra lectura de la composición de la Ciudad de México y de sus procesos históricos?

He de puntualizar que en las primeras fases de la investigación se trabajó bajo el supuesto de que el principal detonador de la presencia del flamenco en México fue la llegada de los exiliados republicanos españoles. Pensaba que su arribo había motivado una amplia aceptación del flamenco sin precedentes, que a partir del éxodo se difundieron diferentes usos y apropiaciones en la práctica del flamenco en México que derivaron en una serie de visiones diferenciadas. Previamente, había colaborado en el proyecto de investigación *Músicas y músicos del exilio español republicano en México*, donde se localizaron músicos de diferentes especialidades entre los que figuraban notablemente los de flamenco.<sup>12</sup> Se palpaba una importante inserción y volumen de estos músicos en lugares como restaurantes, cabarets, teatros, la radio y el cine. Por ello, supuse que a partir de entonces el flamenco se había instalado decididamente en la capital mexicana.

En mismo sentido, la intención inicial de la investigación se concentraba en observar el papel que tenía el flamenco dentro del exilio español en su paso por la capital, para mostrar su relación con México, más allá de las referencias sabidas de su vertiente artística y cultural; es decir, fuera de las múltiples lecturas respecto a los intelectuales, catedráticos, artistas y compositores de renombre por demás conocidos. Tenía pertinencia revisitarlo desde una expresión que podía mostrar una faceta de la vida sonora de la capital mexicana poco conocida —enlazada al paso de dichos practicantes del flamenco—, a la vez que articular otro enfoque y generar otra serie de preguntas con objeto de presentar una fisonomía poco explorada de este éxodo y sus legados.

---

<sup>12</sup> “Músicos y Músicas del Exilio Republicano Español en México. Procesos de Transculturación, Apropiación y Re-construcción de Identidades” (PAPIIT ID 400212). Proyecto bajo coordinación de la musicóloga Consuelo Carredano Fernández, realizado entre los años 2012 a 2015 en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM).

La hipótesis inicial se reformuló en buena medida en función del material empírico y de estudios referentes a esta expresión, donde era claro que el flamenco había tenido una vívida actividad en el siglo XIX y hasta antes del inicio de la Revolución Mexicana.<sup>13</sup> Además, se advirtió que lo disímil del flamenco estaba presente también en esa época, no sólo en el tiempo presente; era una constante en el devenir del tiempo. Por tanto, fue necesario analizar el contexto previo al exilio republicano para, por una parte, comprender con mayor profundidad el porqué de la próspera inserción del flamenco en la capital mexicana con la llegada del exilio republicano. Y por otra, distinguir qué tipo de visiones se desprendían de la práctica del flamenco en tiempos pretéritos y cuál era su articulación con el contexto de México. No obstante, el exilio español continuó siendo el tema central, en función del cual se articularon las indagaciones, preguntas y objetivos del trabajo.

De esta manera, la tesis que se argumenta es que el flamenco se entreteje con el contexto de la Ciudad de México en diferentes épocas, donde adquiere significaciones particulares dentro de un entramado relacional, en el cual se pone en juego la determinación de los valores y atributos de la expresión, y en el que suele estar de por medio el poder y la legitimación. Es decir, el flamenco, en su devenir histórico, negocia con contextos particulares y a la par se va constituyendo de disputas relacionadas con situaciones y sujetos específicos.

Por tanto, el objetivo general de la investigación es generar una historia cultural del flamenco situada en el espacio de la Ciudad de México con el propósito de desplazar una genealogía hispanocéntrica de la expresión, donde se observen significaciones y disputas propias de su activación en el contexto mexicano, con énfasis en la presencia del exilio español republicano. Asimismo, se pretende establecer algunos porqués y posibles sentidos de la presencia en México de una expresión convencionalmente señalada como foránea, pero que ha estado en el país de manera continua por lo menos desde el siglo XIX.

El estudio también destaca la inserción del flamenco en algunos ámbitos culturales de la Ciudad de México y del país. Así, se tiene por propósito analizar el vínculo establecido del flamenco con medios como los teatrales y el cinematográfico en aras de observar la asimilación y apropiación que tiene en esas esferas de la cultura mexicana. Por

---

<sup>13</sup> Me refiero a las investigaciones de los etnomusicólogos Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo.

su parte, lo teatral destaca por las múltiples huellas y referencias que deja a través de anuncios, programas, reseñas y anuncios. Mientras que el medio cinematográfico consta de una serie de secuencias visuales y sonoras, las cuales distan de toda neutralidad; por el contrario, son transmisoras de posturas, ideas y conceptos propios de su tiempo comunicadas en términos masivos. Ambos entornos ofrecen importantes puntos de entrada para observar la articulación del flamenco con el país y la vida capitalina, así como las distintas connotaciones y fisonomías que va cobrando a lo largo del tiempo en la Ciudad.

Asimismo, como ya se adelantaba, el trabajo tiene por objeto el estudio del exilio español republicano en México. Se quiere cubrir la ausencia de escritos que analicen el flamenco y sus artífices en ese contexto con miras a aportar una novedosa lectura del exilio, donde se identifique y cuantifique otro perfil del exiliado, así como su inserción en el ámbito cultural capitalino. De igual modo, con la finalidad de dar cuenta de que el flamenco va más allá de un quehacer específico de España, se busca examinar el papel de los mexicanos en su práctica, cómo estos inciden en tal expresión y le confieren sentidos particulares. Adicionalmente, como un indicador más de la presencia del flamenco en la capital, se tiene por propósito ubicar parte de los espacios de la Ciudad en donde ha circulado.

La perspectiva desde la cual es estudiado el flamenco y su interrelación con la historia de la Ciudad de México, se contrapone a las lecturas esencialistas de *cultura*. Por principio, a partir de la revisión que hace Peter Burke sobre la historia cultural, se parte del hecho de que hay diferentes posicionamientos y enfoques al respecto, consecuencia de que la misma noción de cultura es polimorfa.<sup>14</sup> Más allá de tomar esta categoría como multiforme, el punto de vista desde el que se entiende el concepto de cultura corresponde a enfoques emanados del Centro de Estudios Culturales de Birmingham.

En términos generales, la noción de cultura que aquí se expone, se relaciona con procesos dinámicos, fluidos y contruidos situacionalmente, los cuales conllevan tratamientos conflictivos de construcción de significados y de relaciones mutuamente constitutivas con el poder. Por ello, se entiende que las culturas no son –ni fueron– entidades naturalmente instituidas. Desde ese enfoque se realiza el abordaje de la historia cultural y del flamenco, en tanto elemento cultural. Algunos autores esenciales para esta

---

<sup>14</sup> Peter Burke (2004). *¿Qué es historia cultural?*, Barcelona, Paidós.

investigación y quienes se identifican con el pensamiento del Centro de Birmingham, son Stuart Hall, Mario Rufer, Eduardo Restrepo, entre otros.

Asimismo, para complementar las implicaciones de cultura es fundamental incorporar el concepto de estereotipo, desarrollado por Edward Said y Homi Bhabha, desde la crítica al discurso colonial. Desde esa perspectiva, se entiende que los entramados culturales se integran por formas hipervisibilizadas con fuertes componentes de ficción que restringen a las expresiones y a los sujetos a una representación limitada. Son pues, formas de mirar a la otredad, instauradas desde el poder y establecidas como régimen de verdad. Por tanto, el estereotipo funciona como un modo de conocer jerarquizado que ensombrece otros significados y maneras de expresarse de la cultura; no obstante, el estereotipo también es una construcción ambivalente, por lo que consta a su vez de categorías intermedias donde se entranan otro tipo de escenarios más allá de los establecidos hegemónicamente.<sup>15</sup>

Partiendo de que la cultura es ante todo un terreno tensionado, dinámico y cambiante, atravesado por el poder y con construcciones hipervisibilizadas y otras ensombrecidas, se toma a la cultura como un lugar de disputas. Precisamente esta noción de disputa es central para leer el flamenco como constructo cultural. Esto es, que afirmar que el flamenco es una disputa, como lo indica el título de esta investigación, está estrechamente relacionado con tales abordajes conceptuales.

Curiosamente, aunque el flamenco ha sido objeto de numerosas investigaciones, es bastante común encontrar lecturas esencialistas de la expresión, o bien, carentes de bases teórico-metodológicas que sustenten las afirmaciones vertidas. En este sentido, el etnomusicólogo José Miguel Hernández, desde el escenario español, observa tres tipos de errores metodológicos encontrados con frecuencia: uno, el surgimiento de teorías sustentadas únicamente en testimonios orales, sin otro tipo de evidencia. Dos, el hecho de que en ocasiones el contenido de letras o coplas se toma como fuente de información veraz, construyéndose hipótesis a partir de ellas. Y tres, la formulación de teorías desde una determinada tendencia ideológica, localista, gremial o racial.<sup>16</sup>

Desde estos preceptos, se han dado explicaciones de temas tan diversos como los presuntos orígenes del flamenco, sus primeros creadores, los parentescos de los diferentes

---

<sup>15</sup> Edward Said (1978). *Orientalismo* / Homi K. Bhabha (1994) *El lugar de la cultura*.

<sup>16</sup> José Miguel Hernández Jaramillo (2011). "Errores metodológicos en la investigación sobre flamenco. El ejemplo de la petenera" en *Investigación y flamenco*, Sevilla, Signatura, pp. 141-150



estilos, la etimología de la propia palabra flamenco, o bien, se han generado obras enciclopédicas que pretenden contenerlo todo. Por lo general, este tipo de ideas y formas de trabajo se siguen reproduciendo en la actualidad, inclusive en los espacios académicos.<sup>17</sup>

En sentido afín al de Hernández, la investigadora Lénica Reyes agrega que en los trabajos referidos al flamenco las fuentes suelen ser leídas como si cada una de ellas describiera la realidad por sí misma. Además, no se hace una crítica a las mismas ni hay un cuidado en contextualizarlas, tampoco se percibe una consideración teórica o algún enfoque histórico.<sup>18</sup>

Por otra parte, el mismo José Hernández añade que la investigación flamencológica se ha regido mayormente por una visión lineal y evolucionista, acompañada de afirmaciones taxativas y rara vez fundamentadas en un soporte documental y analítico. Además, la lectura que se hace de la expresión es de corte hispanocéntrico.<sup>19</sup> No obstante, cabe señalar que también hay trabajos fuera de esta lógica, como los que han realizado las investigadoras Cristina Cruces-Roldán,<sup>20</sup> Jo Labanyi<sup>21</sup> o el sociólogo Gerhard Steingress,<sup>22</sup> quienes analizan las conformaciones del flamenco fuera de las referencias más habituales; asimismo, estudian los rasgos estereotípicos de la expresión y su articulación con cuestiones sociales, mediáticas e históricas.

Respecto a la investigación producida en México sobre flamenco, además de ser escasa, presenta los mismos inconvenientes observados por Lénica Reyes y José Hernández: resalta la centralidad que tiene España, las referencialidades a la “raza gitana” como baluarte de la expresión y una serie de construcciones que responden a visiones bastante estereotipadas y esencialistas del flamenco. Entre estos textos, se encuentran varios de corte biográfico (enseguida se abordan) referidos a bailarinas y bailarines de

---

<sup>17</sup> Ídem.

<sup>18</sup> Lénica Reyes (2015). *Las malagueñas en el siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*, Doctorado en Música, FaM-UNAM, p. 10.

<sup>19</sup> José Miguel Hernández Jaramillo (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*, Doctorado en Música, FaM-UNAM, pp. 3, 429-432.

<sup>20</sup> Puede verse: Cristina Cruces-Roldán (2016). “Vestir el flamenco. Cultura, historia, arte y mercado” en Rafaela Norogrande y Alfonso Benetti (coord.), *Moda, música y sentimiento*, Sao Paulo, Estaçao das Letras e Cores, pp. 306-364.

<sup>21</sup> Puede verse: Jo Labanyi (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Serie Humanidades H2004/02, Sevilla, Junta de Andalucía/Fundación Centro de Estudios Andaluces.

<sup>22</sup> Gerhard Steingress (1991). *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura. / G.S (2006). *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Almuzara.

flamenco mexicanos. Es decir, se reiteran enfoques que, aunque pueden centrarse en diferentes personalidades y situaciones, en términos conceptuales ofrecen una visión muy limitada de las connotaciones del flamenco.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón* (Cenidi-Danza) ha producido varios de los artículos que se pueden encontrar en la materia realizados en México.<sup>23</sup> Generalmente son biografías que recogen entrevistas y tienen fuertes componentes anecdóticos.<sup>24</sup> En éstas es común destacar la importancia o legitimidad de los artífices tratados, en virtud de si parecen o actúan como gitanos, si su práctica es “pura”, además de que se recalca si los padres son de nacionalidad española como una forma de validación de los intérpretes. Por mencionar un ejemplo, puede citarse uno referido al bailarín Manolo Vargas, donde se afirma que, no obstante que haya nacido en México, Vargas representa “la quinta esencia de la raza ibérica, de los gitanos, del temperamento fiero”.<sup>25</sup> Igualmente, es posible encontrar algunos otros escritos biográficos con narrativas semejantes a las del Cenidid, entre las cuales se encuentran: *Pilar Rioja*,<sup>26</sup> libro de amplia riqueza visual dedicado a la citada bailaora; y el trabajo *Manolo Vargas. Una vida consagrada a la danza*.<sup>27</sup>

Por otra parte, hay algunos textos de carácter descriptivo que exploran la presencia del flamenco en México, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Entre estos, se encuentra el texto de Magdalena Jiménez: *El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980*;<sup>28</sup> el sucinto reportaje de corte periodístico: *Flamenco en México*, donde mediante biografías y testimonios de intérpretes de la escena contemporánea, se narran algunas experiencias de la práctica del flamenco en el país.<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Centro de investigación dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

<sup>24</sup> Me refiero en particular a sus artículos publicados en la serie *Cuadernos de danza*, editada por el mismo Centro. Pueden verse los números: 16, 22, 23, 24, 26, 29 y 30.

<sup>25</sup> Felipe Segura (1987). “Manolo Vargas. José Aranda” En César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, p. 25.

<sup>26</sup> Alberto Dallal (2001). *Pilar Rioja*, Ciudad de México, IIE-UNAM/CONACULTA/Gobierno del estado de Coahuila.

<sup>27</sup> Homero Martínez Villareal (2010). *Manolo Vargas. Una vida consagrada a la danza*, Ciudad de México, La Naranja Editores/Universidad Autónoma de Nuevo León.

<sup>28</sup> Magdalena Jiménez (2008). “El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980” en línea: <http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/jornadas2008/Magdalena%20Jimenez%20Romero%20-%20El%20baile%20flamenco%20en%20la%20Ciudad%20de%20M%C3%A9xico%20en%20la%20d%C3%A9cada%20de%201980.pdf> [Recuperado en septiembre de 2021].

<sup>29</sup> Lilia Magali Rivera Ferreiro (1997). *El flamenco en México*, Licenciatura en Comunicación y Periodismo-UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón.

Asimismo, el artículo de la gestora y bailaora Lourdes Lecona: *El flamenco y su contexto en México*,<sup>30</sup> revisa momentos en los que el género ha tenido mayor auge y profesionalización en las últimas décadas. El libro: *Flamenco Global*<sup>31</sup>, cuyo autor estipula que esta música y danza al cobrar presencia en muchas partes del mundo, y en concreto con el surgimiento del internet, se torna en un elemento híbrido y global de acceso amplio y plural, aunque el autor no considera que el flamenco no se comporta como una unidad homogénea y que, en todo caso, son más bien fragmentos de éste los que tienen mayor proyección.

Bajo una temporalidad un tanto más extensa se ubica el escrito de la antropóloga Adriana Guzmán: *Una memoria del flamenco en México*, donde, en tono de ficción, profundiza algunos momentos de esta expresión en la capital, a partir de los años treinta.<sup>32</sup> Los textos referidos comparten, implícita o explícitamente, la relación del flamenco con España como forma natural –salvo en cierta medida el de Guzmán–, y el flamenco se muestra bajo un sentido bastante unilineal. La correspondencia del flamenco con otras partes más allá de España –en estos casos su correlato con México– se muestra pasiva, sin propiamente un nivel de agencia.

Una de las primeras investigaciones en torno al tema, con una base documental extensa y que sugiere otras rutas para comprender el flamenco en México, es la tesis de Valentina de Santiago.<sup>33</sup> La autora señala que la denominada danza española en rigor se interrelaciona con el país desde la Conquista. Aunque no se centra específicamente en el flamenco sino en un conjunto de danzas, se da una lectura más contextualizada de esta expresión y del papel de ciertos agentes en su proliferación en la Ciudad de México, hacia mediados del siglo XX.

Otro de los trabajos que miran al flamenco más allá de una relación con España y se detienen en su análisis dentro de procesos específicos de México, es la tesis de Héctor

---

<sup>30</sup> Lourdes Lecona (2014). “El flamenco y su contexto en México” en Carmen Bojórquez (ed.), *Interdanza*, año 1, núm. 13, Ciudad de México, Coordinación Nacional de Danza, septiembre de 2014. En línea [http://issuu.com/interdanza/docs/revista\\_interdanza\\_n\\_m.13\\_issuu/1](http://issuu.com/interdanza/docs/revista_interdanza_n_m.13_issuu/1) [Recuperado en noviembre de 2021].

<sup>31</sup> Jorge Gómez González (2011). *Flamenco global*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

<sup>32</sup> Adriana Guzmán (2017). “Una memoria del flamenco en México” en Adriana Guzmán (coord.) *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*, INBA/Secretaría de Cultura, Ciudad de México, pp. 191-224.

<sup>33</sup> María Valentina de Santiago (2006). *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*, Licenciatura en Historia, FFyL-UNAM.

Reséndiz.<sup>34</sup> Analiza cuestiones en torno a la inserción profesional y de aprendizaje en el campo del flamenco, particularmente desde la experiencia de ser hombre y bailarín. También se encuentra mi propio trabajo *Perspectivas sonoras del flamenco en México*,<sup>35</sup> en el que describo aspectos de la escena contemporánea del flamenco de la Ciudad y detallo algunas de las vertientes bajo las que se interpreta el flamenco. Sin embargo, en estos escritos –aunque de manera tangencial– se sigue concediendo a España como la gestora del flamenco. No desdican los preceptos más reiterados de su origen hispánico exclusivo y un consecuente traslado de la expresión a otros territorios a modo de receptores esencialmente pasivos.

Sin duda alguna, los trabajos que generan una fractura decisiva en las narrativas hispanocéntricas y unilineales del flamenco son los artículos y tesis de grado de Lénica Reyes y José Hernández. En su investigación entienden al flamenco como un sistema musical de transformaciones. Es decir, la música se encuentra inmersa en circuitos culturales emanados de dinámicas históricas que relacionan a diferentes entidades geográficas, con lo que se producen múltiples intercambios, modificaciones y todo tipo de bifurcaciones en los elementos culturales. Así, a través del análisis de documentos históricos y de fragmentos musicales, se da cuenta de las interrelaciones y múltiples influencias existentes entre regiones como México y España, en donde el flamenco toma parte.<sup>36</sup>

En cuanto al exilio español republicano en México y su relación con el flamenco, poco se ha escrito. Si bien en algunos de los textos antes citados se toca tangencialmente, ninguno conforma un estudio puntual ni sistemático del tema. Sólo existen algunos escritos biográficos que reseñan la salida de España y el arraigo en México de algunos intérpretes de flamenco<sup>37</sup> y otros pocos más que hablan de la inserción de los exiliados en medios como la cinematografía mexicana. Entre estos últimos, de particular interés son los textos

---

<sup>34</sup> Héctor Reséndiz Valdez (2019). *Bailaor. Experiencias significativas de bailaores flamencos en la Ciudad de México*, Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

<sup>35</sup> Gabriel Macías Osorno (2017). *Perspectivas sonoras del flamenco en la Ciudad de México. Un ejercicio de desorientalización*, Licenciatura en Etnomusicología, FaM-UNAM.

<sup>36</sup> Pueden verse sus tesis doctorales antes citadas: Reyes (2015). *Las malagueñas en el siglo XIX... / Hernández (2017). De jarabes, puntos...*

<sup>37</sup> Pedro Fernández Riquelme (2012). “El flamenco del noroeste murciano” en *La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco*, núm. 6, Junio, Universidad de Murcia, pp. 74-100.

de Julio Arce Bueno<sup>38</sup> y de Juan Pablo Silva Escobar,<sup>39</sup> los cuales hacen referencia a los músicos de flamenco que participan en la industria cinematográfica y se discute en torno a los estereotipos proyectados en las películas. Visto todo lo anterior, es que esta investigación quiere aportar una lectura de otros trayectos para el abordaje del flamenco y su presencia en México, en un tiempo amplio; a la vez, busca cubrir de manera intensiva lo concerniente al flamenco y su relación con el exilio español republicano.

El estudio se hizo de manera diacrónica; no obstante, si bien las búsquedas van desde épocas que se remontan al entramado cultural hispanoamericano y hasta tiempos recientes, se pone particular énfasis en la huella del exilio español republicano, tal como ya se indicó. Por otra parte, es necesario aclarar que los rastreos del flamenco en México están pensados, principalmente, desde las configuraciones que fue tomando a lo largo del siglo XX. Es decir, las formas que incidieron en la expresión pero más tarde perdieron vigencia o dejaron de reconocerse dentro del flamenco, no toman propiamente centralidad en las indagaciones; esto a razón de manejar un eje más puntual para ubicar nombres, personajes, lugares y otros referentes, que ayuden a observar mejor el trazo histórico del flamenco en la Ciudad.

En cuanto a las fuentes implementadas en la investigación, para comprender el andamiaje que se fue gestando en términos musicales en épocas coloniales y hasta el siglo XIX, se trabajó a partir de documentos bibliográficos; se reconocieron algunos de los influjos preliminares del flamenco, dados durante la Colonia, para luego observar su presencia en la época independiente a través de ámbitos teatrales, ya propiamente como una forma dancística y musical más específica.

A partir del siglo XX toman relevancia las búsquedas hemerográficas, particularmente referidas a carteleras y actividades teatrales de la capital mexicana, con objeto de observar la presencia y dinámicas del flamenco en la primera mitad de la centuria.<sup>40</sup> Se consideró elemental la consulta de estos documentos, no sólo por ser una

---

<sup>38</sup> Julio Arce Bueno (2012). "Un cine musical para la Hispanidad. Canción y dramaturgia en la `españolada ranchera'" en *Cuadernos de música iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 24, julio-diciembre, pp. 45-61.

<sup>39</sup> Juan Pablo Silva Escobar (2011). "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social" en *Culturales*, Universidad Autónoma de Baja California, vol. VII, núm. 13, enero-junio, Mexicali, pp. 7-30.

<sup>40</sup> También fueron importantes las compilaciones recabadas sobre la actividad teatral de este periodo. Entre estos documentos se encuentran: Manuel Mañón (2009 [1932]). *Historia del Teatro Principal de México*,

fuente primaria, sino también a razón de que se considera que son una forma de inscripción de los procesos audibles, una manera en la que el flamenco quedó plasmado en la vida mexicana. Por ello, son un medio eficaz para aproximarse a esta expresión en su desempeño en aquellas épocas.

La información recabada se sistematizó en una base de datos diseñada para el análisis de la presente investigación; dicha herramienta se denominó: *Base de datos del flamenco en la Ciudad de México*.<sup>41</sup> Los datos contenidos en el instrumento se obtuvieron de la Hemeroteca Nacional de la UNAM y de la Hemeroteca Digital de la misma institución. En cuanto a la versión digital, su consulta se hizo para registrar la actividad del flamenco previa a la llegada del exilio español republicano, es decir, desde los primeros años del siglo XX y hasta la década de los veinte;<sup>42</sup> mientras que de los treinta a los cuarenta se hicieron con documentos físicos.

En ambos medios —el digital y el impreso— se procedió bajo los mismos criterios: se recogieron anuncios, notas o programas, cuyo contenido estuviera explícitamente relacionado con la presentación de algún artista flamenco. Para ello, se consideró que apareciera literalmente la palabra *flamenco* —referido a baile o a música—, se mencionara algún intérprete reconocido como artífice del rubro, se expresara la presencia de tal actividad mediante palabras propias del argot flamenco como *bailaor(a)*, *cantaor(a)* o *tocaor(a)*, o que el repertorio —cuando se llega a mencionar— contemplara algún *palo*, es decir, alguno de los estilos que constituyen este género. En otras palabras, se registró toda aquella actividad que pusiera en circulación o movilizara ideas y elementos concernientes al flamenco.<sup>43</sup>

---

Ciudad de México, CONACULTA/INBA. / Héctor Quiroga Pérez (2010). *Antesala Teatral. Fotografía de gabinete y escénica. 1871-1944*, Ciudad de México, INBAL/CONACULTA/CITRU.

<sup>41</sup> Actualmente la base cuenta con 914 registros. Se sustenta en hojas de cálculo de la aplicación *Hojas de cálculo*, de Google. La herramienta consta de una hoja primaria en donde se desglosa la información general extraída de las fuentes hemerográficas; tres hojas secundarias en las que se sistematiza información de intérpretes de flamenco, lugares donde se presentaba flamenco; y una tercera corresponde a un listado de películas mexicanas, las cuales contienen escenas con flamenco.

La base de datos se puede consultar en el siguiente enlace: [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h\\_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=0](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=0)

<sup>42</sup> Los diarios que se consultaron fueron todos aquellos abiertos a consulta en línea. No fue posible consultar documentos en físico, debido a las restricciones derivadas de la pandemia por Covid-19.

<sup>43</sup> En la base de datos también se registraron algunas presentaciones correspondientes a otros géneros como canciones españolas, clásico español, etc., dado que los intérpretes aparecieron señalados como artífices de flamenco en algún otro momento.

La consulta en la plataforma alojada en internet se trabajó mediante el motor de búsqueda de la página; como consecuencia, los resultados abarcaron un mayor número de publicaciones. La búsqueda de información de la época concerniente al exilio español se hizo mayormente a través de una revisión a profundidad del periódico *El Universal Gráfico*. Se consideró que la consulta de dicho diario aportaba un panorama de diferentes aspectos del país, entre ellos, un contenido significativo de la vida cotidiana y cultural de la capital mexicana, temas totalmente pertinentes en la construcción de la presente investigación.<sup>44</sup>

Cabe señalar que para el análisis de esta segunda etapa, primeramente se extrajeron datos de la *Colección músicos y músicas del exilio español republicano en México*.<sup>45</sup> Debido a que tal recopilación tiene como punto inicial de sus averiguaciones la apertura del gobierno de Lázaro Cárdenas a los emigrados españoles tras el fin de la guerra civil española (además de que no se ciñe específicamente al flamenco, sino a músicos de todas especialidades) surgió la necesidad de complementar las búsquedas bajo los objetivos de esta investigación.

Las indagaciones en *El Universal Gráfico* se realizaron con el objetivo de puntualizar el momento preciso en que artífices de flamenco llegaron a la Ciudad de México en calidad de exiliados, así como verificar el volumen y dinamismo que imprimieron a la actividad flamenca de la capital. Por ello, tuvieron como punto de partida el año de 1933, poco más de tres años antes del estallido de la Guerra Civil Española y hasta 1949, fecha en que finalizó la etapa del llamado “exilio provisional”, dando lugar a otra fase del éxodo que culminó con la muerte de Francisco Franco. Los rastreos se hicieron, principalmente, a partir de la revisión de las carteleras y secciones alusivas a espectáculos de la Ciudad.<sup>46</sup> Asimismo, la colección *Músicas y músicos...* antes citada, fue elaborada esencialmente a partir de la consulta de dicho periódico, además de otras

---

<sup>44</sup> Para la década de los cuarenta –periodo de estudio– era uno de los diarios punteros de México, junto con el *Excélsior* y el *Novedades*.

<sup>45</sup> Producto derivado del proyecto *Músicas y músicos del exilio español republicano*, del IIE-UNAM.

<sup>46</sup> Para levantar la muestra se revisaron los materiales correspondientes a un promedio de ocho meses de cada año del tiempo bajo estudio.

publicaciones.<sup>47</sup> De ahí que resultara conveniente trabajar el mismo diario para continuar con la construcción del instrumento de análisis.

Es cierto que sujetarse a una sola fuente tiene sus riesgos; los criterios editoriales o la misma visión de los dueños del periódico pueden condicionar los temas y enfoques a los que se da preferencia en sus páginas, y que todo este redunde en una visión sesgada, en este caso de la actividad del flamenco. Sin embargo, se observó que el diseño y contenido de las carteleras era bastante semejante en todos los años. Incluso, hay teatros y otros aforos anunciados que perseveran en el transcurso del tiempo revisado y que ofrecen una buena aproximación en torno a lo que circula en la ciudad en términos de diversiones y variedades. Por tal razón se consideró un buen referente para medir la actividad del flamenco. Además, se cotejaron los flujos de actividad observados en *El Universal Gráfico* con otras fuentes, cuyo ejercicio permitió constatar correspondencias de la información con otros medios.<sup>48</sup>

Para analizar más a fondo el vínculo del flamenco y el exilio con la vida cultural mexicana, se trabajó a través del medio cinematográfico. Ya se tenían indicios de que el cine había sido una fuente laboral importante para guitarristas, cantaores y bailaoras, por lo que fue oportuno ahondar en la causa de su incorporación a la cinematografía nacional. Esta labor se llevó a cabo a partir del análisis de una selección de películas en las cuales se interpretaba o se escuchaba música y/o danza flamenca. Bajo esos criterios se encontraron 20 filmes.<sup>49</sup>

Finalmente, para el estudio de la segunda mitad del siglo XX y la época más reciente, fueron centrales los documentos que recogen las voces de varios intérpretes de

---

<sup>47</sup> Los periódicos *Excelsior*, *El Nacional* y las revistas *Oiga*, *Revista de Radio*, *Audiomúsica*, *Hoy* y *Revista de revistas*.

<sup>48</sup> Principalmente se hizo a través de revisiones aleatorias en el periódico capitalino *Excelsior*. También se cotejó con el flujo de información con el periódico *El Informador* de Guadalajara, Jalisco. Esto fue así dado la facilidad de acceso a su versión digital la cual se corresponde con el grueso de años revisados a través del *Universal*. Ahí se pudo observar una dinámica parecida a la de la capital en cuanto al aumento de presentaciones de flamenco a partir del arribo de exiliados.

<sup>49</sup> Las películas recabadas se registraron en la base de datos *Flamenco en la Ciudad de México*, donde se encuentran desglosadas por nombre, director, año de realización, el repertorio de flamenco existente en cada una, los españoles y artistas de flamenco que actuaron en ellas, la fecha y las salas de cine donde se estrenaron, así como los sitios en que se pueden localizar los filmes. También se puede ver la transcripción de las reseñas y críticas de cada una de las películas contenida en la *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera, además de las notas publicadas por el diario *El redondel*, luego de sus respectivos estrenos. Se puede acceder en el siguiente enlace: [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h\\_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=1360545162](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=1360545162)



flamenco, documentos compilatorios de actividad teatral, la realización de algunas entrevistas, el análisis de programas de mano y la observación directa. Por medio de comparativas y de la identificación de espacios de circulación del flamenco, se pudieron determinar facetas de su constitución, además de distinguir cambios generacionales, posicionamientos respecto a su práctica, entre otros aspectos.

La investigación se expone a través de cinco capítulos. El primero responde a los planteamientos y conceptos del marco teórico; explica a detalle lo que se entiende por disputa y la mirada de la construcción de una historia cultural. Con tales enfoques se quiere generar una clara distancia y una postura crítica respecto de las lecturas esencialistas del objeto de estudio. De igual manera, se abordan componentes del flamenco en tanto expresión musical y dancística a fin de identificar ciertos rasgos de la expresión y algunos de sus fundamentos. Además, se revisan momentos históricos de la concreción del estereotipo del flamenco y sus implicaciones, cuya finalidad es la de mostrar la pertinencia de pensar la expresión en términos de disputa y las limitaciones que tienen las lecturas esencialistas.

El segundo capítulo examina los afluentes culturales del entramado hispanoamericano de la época colonial y muestra diferentes puntos geográficos, culturales e históricos en donde comenzó a cobrar forma el flamenco. En este apartado se busca, pues, descentrar el relato del flamenco de España, a partir de reconocer lo complejo de las relaciones culturales gestadas durante la Colonia. Posteriormente, se aborda la época independiente, en la que destaca la presencia continua de la colonia española en México y su relación con el flamenco. Se revisa el ambiente teatral del tiempo en donde la expresión tomaba parte, a la vez que se repara en la merma que tuvo la difusión del flamenco con el advenimiento de la Revolución Mexicana.

El tercer capítulo revisa puntualmente el exilio español republicano en México y el papel que tuvo el flamenco. En él se argumenta el porqué de incluir a los artífices dentro del éxodo (no siempre reconocidos), se define el contingente en términos cuantitativos, se identifican sus espacios de inserción y se consideran las condiciones diferenciadas que tuvieron en su paso o establecimiento en la capital mexicana. En suma, este capítulo pretende exponer un rostro del exilio español poco conocido, al tiempo que muestra al éxodo republicano como articulador de una nueva fase del flamenco en México.

El capítulo cuarto analiza la relación del flamenco con la cinematografía mexicana. Luego del arribo del éxodo republicano, en pleno auge del cine nacional, surgen rodajes con flamenco. Esto ocurre en medio de un nacionalismo cultural que marcaba una pauta importante en la gran mayoría de las producciones nacionales. De ahí que cobre particular interés analizar el lugar que ocupa esta expresión y cómo se representa. Se explica, entonces, el papel del estereotipo en las representaciones filmicas y en las construcciones de imaginarios nacionales, vigentes tanto en las cinematografías de México como de España. Se establece en qué medida el cine fue transmisor de una mirada estereotipada del flamenco, es decir, si la incorporación de artífices exiliados generaba variantes respecto de las fórmulas implementadas dentro de los discursos nacionalistas del tiempo.

Bajo ese orden de ideas, en primer lugar, se da un panorama de la industria fílmica nacional durante la edad de la llamada “época de oro”. Enseguida, se indaga en la inclusión de los intérpretes de flamenco en el medio y las películas en que participaron, para luego analizar las construcciones filmicas de estos rodajes. Se discierne en qué medida se correspondían las producciones mexicanas con las del cine español franquista y republicano, y el papel que jugaron los estereotipos en estas cintas. Por último, se observan las continuidades con las versiones más estereotípicas del flamenco, así como otras lecturas dadas en ese mismo medio.

Por último, el quinto capítulo destaca los ámbitos y posturas de la práctica del flamenco entablada por artífices nacionales a partir de la segunda mitad del siglo XX, para establecer así su injerencia en el desarrollo de esta expresión en el país. Para esto, se profundiza en la disolución del exilio en términos temporales y en los cambios generacionales dados durante la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI. En ese marco, se ahonda en las relaciones que el gobierno mexicano estableció con la España franquista, donde el flamenco llegó a tomar parte. Luego, se sigue una nueva configuración del flamenco en México, a partir del estudio del surgimiento y desaparición de una suerte de restaurantes conocidos como tablaos. De igual manera, el capítulo revisa la presencia de mexicanos en compañías escénicas y su impronta en la actividad de la Ciudad. Otro aspecto que se examina es el rol protagónico ocupado por algunas intérpretes mexicanas hacia la década de los ochenta, y el vínculo entablado con las instituciones culturales de la capital, además de la persistencia de formulaciones estereotípicas para el

flamenco en toda esta etapa. Al final, se observa el advenimiento de una nueva generación en el siglo XXI, con la que se establecen novedosas perspectivas de interpretación para el flamenco de la Ciudad de México.

Para finalizar, quisiera añadir que la naturalización del presunto origen español del flamenco, reiterado en un sinfín de esferas que van desde las representaciones artísticas hasta los espacios académicos, han contribuido a la construcción de esquemas por demás difíciles de cuestionar. Postular que el asunto va más allá de España, plantear el nivel de artificio de los referentes más reconocidos del flamenco, decir que no sólo hay un flamenco, mencionar la pertenencia del flamenco a otros lugares, entre otros aspectos, de pronto parece muy arriesgado.

He de decir que en algunos momentos, ante tales afirmaciones avasallantes sobre el origen y difusión del flamenco, tuve lapsos de incertidumbre, llegué a dudar de la propuesta de esta investigación. Sin embargo, los documentos, las fuentes primarias, la investigación sistemática, revelan con bastante facilidad la arbitrariedad de tales preceptos. De ahí también la importancia de investigaciones que marcan pautas de otras maneras de entender a las expresiones sonoro-musicales. En este caso, no sólo las que aquí se han mencionado respecto al flamenco, sino también aquellas dadas desde otros ámbitos musicales. Me refiero puntualmente a algunos escritos en torno al jazz generados desde ópticas disciplinares diversas (historia, sociología, semiótica, antropología), cuyo abordaje se da desde el contexto latinoamericano, donde se aportan reconfiguraciones a las historias, genealogías, rumbos e influencias de esta música que, igual que el flamenco, se encuentra cargada de estereotipos y lecturas preponderantes.<sup>50</sup> Tales escritos han sido valiosas referencias para el desarrollo de esta investigación.

---

<sup>50</sup> Entre estas publicaciones pueden citarse: Berenice Corti (2015) *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"*, Bueno Aires, Gourmet Musical. Los dos dossiers dedicados al jazz en América Latina publicados por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a través de *Revista Musical Chilena*: LXXII/229 (enero-junio, 2018) / LXXVII/233 (julio-diciembre).

## CAPÍTULO I. EL FLAMENCO: UNA DISPUTA

*Bailaora, boxeadora, creadora,  
cuerpo, mujer, impura,  
juguetona, saboría,  
puñetera cuando hay que serlo,  
impúdica, imperfecta, imparabile,  
más paya que un olivo.  
Yo, no evoluciono, yo soy.*

Roció Molina  
TEDxMadrid (2017)

En este capítulo se pretende explicar la razón por la cual se entiende al flamenco como una disputa. Se parte del hecho de que es una expresión musical y dancística con innumerables modos de comprenderla, activarla, sentirla o pensarla. Sin embargo, a pesar de lo extenso de sus horizontes, hay un predominio de su entendimiento, del cual se desprenden narrativas e imaginarios específicos no correspondientes a su vitalidad. Estas visiones tienden a estrechar todo aquello que se moviliza y a ensombrecer sus dinámicas intrínsecas. Lo que aquí se plantea es que, al estar encarnada por mujeres y hombres con disímiles realidades y momentos históricos, esta expresión necesariamente alberga múltiples entendimientos y significados, dando pie al surgimiento de disputas de legitimidad, de reconocimiento y de visibilidad.

Para lograr la finalidad expuesta, se plasman tres secciones. En la primera se pretende aclarar el sentido que tiene plantear al flamenco en términos de disputa. Para ello, se revisan algunas perspectivas del advenimiento de la historia cultural como campo histórico y se examina la influencia de la antropología –por lo menos en parte–; se busca determinar una postura frente a esta forma particular de abordar la historia y asentar su posible articulación con la noción de disputa.

En el segundo apartado se muestra al flamenco como un género dinámico. En consecuencia, se esbozan características en torno a su instrumentación, su ejecución y otros de sus componentes. Se hace énfasis en las reglas concretas puestas en juego en su práctica; es decir, en una serie de inventarios albergados en el género a manera de código, el cual

representa un conocimiento específico del que sus practicantes son partícipes, y a la vez constituye uno de los motores de su plasticidad.

La última sección corresponde a un rastreo de momentos históricos en los que el flamenco sea asociado con imaginarios plasmados en construcciones estereotípicas. Precisamente, la concreción de estos idearios contribuye a forjar una imagen acotada que cobra un importante predominio en el enfoque de esta expresión.

### 1.1. UNA MIRADA TEÓRICA PARA PENSAR EL FLAMENCO

De acuerdo con los planteamientos de Peter Burke en su libro *¿Qué es la historia cultural?*, el interés por estudiar la cultura puede rastrearse por lo menos hacia mediados del siglo XIX. Desde entonces, el proceder para realizar tal trabajo se ha dado desde diferentes posicionamientos y horizontes disciplinares. En cuanto a la historia, es fundamentalmente hasta 1879 cuando el historiador alemán Karl Lamprecht pone al centro de este campo la pregunta de la cultura.<sup>51</sup>

Las discusiones en torno a la historia cultural han versado, por mencionar un ejemplo, desde adjudicar cuestiones de orden meramente metodológico –mediante lo cual se habilitan vetas documentales y se facilita una ruta de accesos a partes del pasado inaccesibles para otros horizontes históricos–, hasta establecer denominadores comunes, como la preocupación por lo simbólico y su interpretación.<sup>52</sup>

Para Burke, la idea de cultura es un universo polimorfo. De ahí que los intentos por definir la labor o el campo de la historia cultural generen respuestas ambiguas y controvertidas, pues cada aproximación se establece desde dónde se piensa *cultura*.<sup>53</sup> No obstante, hay trayectorias discernibles por las cuales ha transitado la historia cultural y momentos clave que impactan la manera como se entiende. Si bien, no es el objetivo hacer una síntesis del recorrido que hace el autor citado, es fundamental resaltar algunos de los puntos que señala.

---

<sup>51</sup> Peter Burke (2004). *¿Qué es historia cultural?*, Barcelona, Paidós, p. 15.

<sup>52</sup> Ídem.

<sup>53</sup> Ídem.

En principio, Burke denomina la “historia cultural clásica” como un *corpus* de estudios centrado en la literatura. El énfasis se ubica en la revisión de un canon de “obras maestras” literarias, en donde tales producciones eran comprendidas como parte de la evidencia de la cultura o del periodo en el que fueron creadas. Esto consiste, en parte, en la interpretación de objetos y acciones pasadas.<sup>54</sup> De ahí que varios historiadores alemanes describieran su propia labor con el término *Geistesgeschichte*, traducido con frecuencia como “historia del espíritu” o “historia de la mente”, también entendido como “historia de la cultura”. Por otra parte, en aquellos momentos, en Prusia, la historia política era dominante y los discípulos de Leopold van Ranke<sup>55</sup> tachaban lo referente al estudio de lo cultural de marginal, de asunto de aficionados, al no tener como base documentos oficiales de archivos ni contribuir a la tarea de la construcción del Estado.<sup>56</sup>

Se observa, entonces, que lo cultural opera en tanto lo pasado. Además, circunda una estigmatización a este tipo de estudios. El mismo Burke señala que la historia cultural sería una especie de “cenicienta” respecto a otras formas de la historia, por lo menos hasta 1970 cuando se le “redescubre”.<sup>57</sup> De cualquier modo, en esos estudios la cultura se relaciona con lo canonizado, se ubica dentro de lo altoculturizado y no tiene que ver, en todo caso, con procesos de la sociedad en general.

La historia cultural clásica se extiende desde el siglo XIX y hasta varias décadas del siglo XX. Burke señala que desde Alemania –región central en su recuento– se hicieron importantes contribuciones más allá de la arista clásica, las cuales ocurrieron al margen de los departamentos de historia.<sup>58</sup> Surgieron obras con una fuerte impronta sociológica, pero también de otros campos como el del incipiente psicoanálisis freudiano, que derivaron en

---

<sup>54</sup> Se refiere a obras como la de Jacob Burckhardt, *La cultura del renacimiento en Italia* (1860); o la de Johan Huizinga, *El otoño de la edad media* (1919).

<sup>55</sup> A Leopold van Ranke (1795-1886) se la ha adjudicado la instauración de un paradigma dominante en la manera de hacer historia. Incluso, se llega a plantear que esta visión representa la manera “vieja” de hacer historia, en oposición a otras “nuevas”. Este paradigma, también denominado rankeano, considera a la política como el objeto central de la historia ; se escribe en tanto una narrativa de acontecimientos, tiene base en documentos de corte oficial y se considera objetiva, puesto que presenta hechos “tal y como ocurrieron realmente”. Puede verse: Peter Burke (editor, 1993). *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, pp. 13-17.

<sup>56</sup> Burke (2004) *¿Qué es la historia...?* pp. 20-21.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>58</sup> Alude particularmente a las siguientes obras: Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904); S. Freud, *El malestar en la cultura* (1930); Norbert Elías, *El proceso de la civilización* (1939).

articulaciones entre lo cultural y lo social. Todo esto impactó en las formas de pensar e historiar el arte, en especial las visuales.<sup>59</sup>

El ascenso de Adolfo Hitler al poder, en 1933, y la Segunda Guerra Mundial, dieron pie a una diáspora de centroeuropeos, hecho que repercutió en las concepciones de cultura de países como Gran Bretaña o Estados Unidos, donde el cruce con lo social y las manifestaciones “populares” tomaron fuerza. Evidentemente, esto no significa que fue a partir de tal suceso cuando cobró interés lo cultural en esos lugares, pues desde tiempo atrás se constataba el interés por la relación entre cultura y sociedad. Más bien, el panorama del estudio de la cultura se fue complejizando en tanto que las ideas, posturas y trabajos cobraron mayor dinamismo, lo mismo que las lecturas disciplinares respecto al tema. Sin embargo, todo esto continuó pasando muy al margen de los departamentos de historia.<sup>60</sup>

En el campo de la historia, cuestiones como “lo popular” se pensaron más apropiadas para anticuarios, folcloristas y antropólogos. Si bien, desde finales del siglo XVIII los intelectuales ya habían mostrado su interés por las canciones y cuentos populares, los bailes, los rituales, las artes y los oficios, “fue hasta 1960 que la cultura popular fue retomada por un grupo de historiadores académicos”.<sup>61</sup> La historia, hasta entonces, cuando se ocupaba de los temas políticos y económicos, excluía de su reflexión lo cultural; en contraparte, cuando se ocupaba de la cultura, excluía al sujeto “común”.

Entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX tuvo lugar el llamado giro antropológico, el cual incidió significativamente en la historia cultural. La disciplina adquirió tintes más holísticos, pluridisciplinarios y se hizo patente su interés por la cultura.

---

<sup>59</sup> Aby Warburg, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948); Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (1955); Ernst Gombrich *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (1960), son algunas de las obras referidas por el autor.

<sup>60</sup> Burke, *¿Qué es la historia...?*, pp. 27-33.

El autor centra su atención en la dispersión de algunos miembros del Instituto Warburg. De hecho, el mismo Instituto se vio amenazado, dado que su fundador era judío, al igual que buena parte de sus integrantes, por lo que se trasladó de su sede original, en Hamburgo, a Londres, junto con los historiadores Fritz Saxl y Edward Wind; mientras que Ernst Cassirer, Erwin Panofsky y Ernest Kantorowicz, se desplazaron hacia Estados Unidos. Esta situación trajo importantes consecuencias en el desarrollo de la historia cultural –y la historia del arte– en ambos países, a partir de la década de 1930. Fue un hecho que, entre otras cosas, favoreció la transformación de los enfoques de cultura más tradicionales y el traslado de ideas como la warburgiana, al utilizar evidencia visual como evidencia histórica, además de propagar enfoques relacionados con la historia de los símbolos, así como fomentar la circulación de bibliografía novedosa en el campo. Aunado a ello, en el caso británico, esta diáspora produjo el arribo de tres húngaros que serían cruciales para intensificar la reflexión en torno a la relación cultura y sociedad: Karl Mannheim, Arnold Hauser y Frederick Antal.

<sup>61</sup> En referencia a Eric Hobsbawm, *The Jazz Scene* (1959); R. Williams, *The Long Revolution* (1961); E. Thompson, *Making of the English Working Class* (1963).

Esto dio paso a otro trayecto en el terreno histórico, donde la cultura cobró un sentido más amplio y pensado en plural, producto del encuentro entre la historia y la antropología.

Si en 1882, Jacob Burckhardt observó que la historia cultural es un concepto vago, en todo caso referido la “alta cultura”, por los mismos años la antropología definió la cultura de un modo más dilatado. Antropólogos como Edward Tylor, en su libro *Cultura primitiva* (1871) definía el concepto como “esa compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre [sic] como miembro de una sociedad”. Asimismo, a inicios del siglo XX, Bronislaw Malinowski incluyó en su noción de cultura los objetos heredados, bienes materiales, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores. Estos aspectos poseen un fuerte impacto entre los historiadores y, de hecho, muchos historiadores culturales los apropian.<sup>62</sup>

Hasta aquí he seguido de manera sucinta el recorrido de Peter Burke que lo lleva a establecer la importancia de la antropología para la historia cultural hacia finales del siglo XX. También considera la importancia de otros devenires disciplinares con relación a pensar lo cultural, como la impronta de la escuela de los *Annales* en muchas áreas de las ciencias sociales y las humanidades, o el surgimiento del Centro de Estudios Culturales, en Birmingham, encabezado por Stuart Hall.

La lectura de Martín Ríos coincide con la de Burke, en tanto que identifica puntos medulares para la concreción de la historia cultural, en la década de los setenta. Desde su perspectiva, luego de la publicación de Fernand Braudel *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (1949), tuvo lugar el desarrollo de la historia serial y estructural que conservó cierta hegemonía a lo largo de dos décadas en el panorama historiográfico occidental. Dicha preponderancia empezó a perder fuerza a partir de la década de los años setenta, tras el surgimiento de dos corrientes historiográficas: la historia de las mentalidades (vinculada al ámbito francés) y el giro lingüístico (ligado al mundo anglosajón). Estas corrientes generaron cambios profundos en el panorama historiográfico occidental, como la ampliación de temáticas, el abandono de los esquemas más rígidos del materialismo histórico, un estrechamiento entre diferentes disciplinas sociales y el

---

<sup>62</sup> Burke, *¿Qué es la historia...?*, pp. 44-47.



surgimiento de nuevos métodos de análisis y reflexiones epistemológicas, que evidenciaron los límites del conocimiento histórico.<sup>63</sup>

Para Ríos, las críticas al método y a los postulados teóricos por parte de la escuela de las mentalidades, dieron lugar a que en la década de 1980 se desarrollara plenamente una nueva corriente historiográfica conocida como historia cultural, la cual integró elementos propios de la sociología y del giro lingüístico.<sup>64</sup> Respecto a este último, autores como Hayden White son relevantes en tanto que proponen una aproximación a la historia para analizar los discursos construidos sobre los hechos del pasado, en función de reglas retóricas y de un marco histórico, cultural y semántico que se transforma a lo largo del tiempo.<sup>65</sup>

De acuerdo con Ríos, el giro lingüístico fija sus raíces en los trabajos y postulados teóricos y metodológicos de autores como Michel Foucault (1926-1984) y Jacques Derrida (1930-2004); se caracteriza, principalmente, por considerar a la historiografía un discurso poseedor de sus propias reglas de elaboración y de legitimación, además de otorgar gran importancia a la deconstrucción de los textos y a las formas narrativas. Este giro lingüístico proporcionó al historiador tres aportes fundamentales: “primero, una serie de marcos teóricos para analizar la historiografía, en tanto discurso construido desde un lugar de producción; segundo, herramientas teórico-metodológicas para estudiar las relaciones entre el texto y su contexto; y tercero, llamar la atención sobre la narrativa dentro de la práctica histórica”.<sup>66</sup>

Desde la óptica de Martín Ríos, la publicación *El queso y los gusanos* (1976), de Carlo Ginzburg, constituye un antecedente esencial para la historia cultural, pues abre nuevas sendas en el campo de la investigación y las metodologías históricas, esto bajo la perspectiva de la antropología cultural y la hermenéutica.<sup>67</sup> Asimismo, señala que otros trabajos como *Historia nocturna* (1986) y *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (1992), de Ginzburg y Rogert Chartier –respectivamente– apuntalan que

---

<sup>63</sup> Martín F. Ríos (2009). “De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX” en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, UNAM/IIH, núm. 37, enero-junio, Ciudad de México, pp. 97-98.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 98.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 107.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, pp. 106, 117.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 108.

en la década de los noventa se consolidaría la historia cultural como un proceder, en el cual se conjugarían posestructuralismo, lingüística y antropología.<sup>68</sup>

A decir de Ríos, con el inicio del siglo XXI “parece haber quedado atrás una crisis teórica y metodológica experimentada en la década de los años 1980 como consecuencia de la ruptura de la hegemonía de la Escuela de los *Annales* y del materialismo histórico”.<sup>69</sup> Surge, entonces, una profunda renovación en los ámbitos teóricos, metodológicos y temáticos, donde pueden notarse tres rasgos: uno, la base de todo se sitúa nuevamente en la investigación de las fuentes primarias; dos, la lectura interpretativa de los significados sociales, culturales y políticos permite una especie de traducción del lenguaje pasado en modos de comprensión de nuestra época; y tres, la dimensión narrativa es lo que marca la diferencia con otros campos como el antropológico, el sociológico o el crítico literario.<sup>70</sup>

En definitiva, distintas disciplinas han tenido relación con la consolidación de la historia cultural, a la vez que se pueden dar diferentes seguimientos historiográficos que le confieren lecturas particulares. Así, mientras Burke se centra en una lectura de procesos más orientados a Alemania, Ríos lo hace mirando especialmente a Francia.

Desde mi parecer, en cierta forma queda diluida la noción de cultura, en tanto proceso historiográfico; es decir, por momentos, pareciera no ser un concepto problemático. Se observa pasividad en cuanto a las implicaciones que su definición o connotaciones puedan tener en la manera de estudiar el pasado. Lo cultural, pues, aparece como un elemento objetivo y no como parte de la forma en que se observa y se construye un objeto de estudio.

Adicionalmente, debe considerarse que en tales sucesiones de ideas historiográficas, las nuevas o viejas premisas no se desplazan entre sí; por el contrario, pueden operar paralelamente. De este modo, aunque en el plano académico existan novedosos métodos de pensar cuestiones referentes a la cultura y a la historia cultural, enfoques como el de la perspectiva “clásica” pueden seguir teniendo presencia en los estudios más recientes. De hecho, las nociones canónicas de cultura aún se aplican, particularmente en el campo de las artes. Tampoco ha de perderse de vista que las disciplinas y sus desarrollos tienen

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 117-120

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 137. Aquí el autor sigue las ideas de Enrique Ruiza-Domènec de su artículo “Georges Duby, la mirada del artista” en *Rostros de la historia. Veintiún historiadores para el siglo XXI*, Barcelona, Península, 2000.

coordinadas históricas y políticas específicas de las cuales son parte. En otros términos, sus planteamientos no son inertes, sino que tienen efectos e interrelaciones —en mayor o menor mediada— con la realidad.

Sumado a lo anterior, cabe agregar que además de las lecturas historiográficas centradas en el ámbito occidental, existen precedentes propios en diferentes regiones, con sus cánones y sus contrapartes que también tejen, en este caso, ideas sobre historia y cultura. Por ejemplo, en América Latina la construcción de las nociones de cultura puede remontarse a la pregunta por la especificidad de dicha región, aspecto que deriva en el surgimiento del llamado ensayo latinoamericano, con el cuento de Esteban Echeverría *El matadero* (1839), como precursor de esta corriente. En todo caso, a decir de Mario Rufer, estas especificidades latinoamericanas fueron figuradas por las élites criollas de finales del siglo XIX;<sup>71</sup> conllevan disposiciones y posicionamientos respecto a lo cultural, emanadas de condiciones histórico-sociales específicas que, más tarde, detonarán otras formas de interrogar e interrelacionarse con tales asuntos.

Más puntualmente, en México, desde flancos disciplinares como la comunicación, la sociología y la antropología se ha demarcado el terreno de la cultura. Respecto a la antropología, se entretejió el concepto con la visión de cultura de estado, dando sostén a coyunturas hegemónicas. De acuerdo con Rufer, el indigenismo se convirtió en una especie de “antropología de estado” con la intervención de pensadores como Manuel Gamio, Antonio Caso o Gonzalo Aguirre Beltrán, donde el término *cultura* constituyó un atributo que funcionaba en forma heráldica o complementaria, e inscribía una marca de designación como voluntad de poder en los sujetos.<sup>72</sup> A pesar de la incorporación de nuevas reflexiones y centros de estudio con propuestas renovadas en torno a las connotaciones de cultura, las antiguas ideas siguen teniendo predominio.

Por otro lado, es preciso tomar en consideración que el estudio de la música no ha estado al margen de otras disciplinas. Por lo menos desde la década del cincuenta del siglo pasado ya se daban cruces con vertientes sociológicas y antropológicas que tensionaban con

---

<sup>71</sup> Mario Rufer (2016). “Estudios culturales en México: notas para una genealogía desobediente” en *Intervenciones en estudios culturales*, 2(3), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, p. 56.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, pp. 51-57.

el sesgo positivista marcado en sus disertaciones.<sup>73</sup> Asimismo, la década del setenta y el denominado giro cultural abrieron nuevas vías para pensar la música.

Juan Pablo González puntualiza que, hacia la década de los ochenta, el cuestionamiento al cientificismo positivista y a los cánones artísticos inmutables todavía se hizo más evidente, producto de la llegada de los estudios culturales, postcoloniales y de performance, aunada a una fuerte influencia del estructuralismo y de la semiología. Se focalizaron múltiples aspectos concernientes a lo musical –más allá del análisis formal de la partitura– y adquirieron relevancia aspectos como la capacidad de la música para articular identidades, afectos, actitudes o patrones de comportamiento. Se dio paso también al estudio de la llamada música popular (urbana), y alcanzó relevancia la impronta de los *mass media* en la música, así como los estudios de género.<sup>74</sup>

Como puede verse –y retomando a Burke–, hay distintas trayectorias para entender la cultura, múltiples enfoques según la lectura de cada disciplina, contextos geográficos e históricos, además de otros acercamientos no académicos. Pero, evidentemente, no todo se relaciona ni se decanta en aspectos de pensar la historia ni de constituir horizontes para la historia cultural.<sup>75</sup> Aun así, Burke no deja de plantear lo ambiguo y polémico de la conjunción historia-cultura de las historias culturales, y establecer que dicha relación depende desde dónde se entienda cultura.

Desde mi percepción, el tema es bastante espinoso. Entiendo que tras cada idea de lo que *es* o implica el término, hay repercusiones de distinta índole y alcance, que contribuyen a modelar fragmentos de la realidad; con cada idea de *cultura*, también se connota un posicionamiento frente a otro, o bien opera una construcción de *lo otro*. Esto se puede tornar muy ambiguo y problemático si se considera, por ejemplo, el hecho de que para mediados del siglo XX, Alfred Kroeber y Clyde Kluckhonn, en su conocida

---

<sup>73</sup> Disciplinas como la Etnomusicología o la antropología de la música, comenzaron a ocuparse sobre la manera en que la música contribuye a instituir una cultura y cómo ésta es constituida por aquella. Es decir, plantearon las estructuras sonoras parte sustancial de la cultura. Aunque no habrá que caer en el reduccionismo de que otros afluentes disciplinares como la musicología estuvieron marcadas exclusivamente por un formalismo universalista. Véase: Ramón Pelinski (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal, pp. 12-15.

<sup>74</sup> Juan Pablo González (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?” en *Trans-Revista transcultural de música*, núm. 12, Barcelona, SIBE-Sociedad de Etnomusicología. En línea: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo> [Recuperado en octubre de 2021].

<sup>75</sup> Burke, *¿Qué es la historia...?* p. 33.

publicación *A Critical Review of Concepts and Definitions* (1952), habían encontrado 164 definiciones de cultura. Efectivamente, resulta ser un ente polimorfo, más no por ello habría que pensarlo “inocente”, despolitizado o separado de efectos concretos en la manera de observar situaciones particulares.

Por tanto, más que atender a intentos de contestar la pregunta por la cultura, considero mucho más apremiante y productivo reparar en las implicaciones de su análisis; esto, en atención a la ineludible conjunción de historia y cultura, y a la relación de la historia cultural observada por Burke con ideas antropológicas pretéritas, pero que prevalecen en la actualidad y, de hecho, aún configura ciertas comprensiones de *cultura*.<sup>76</sup> Me detengo, entonces, en revisar algunos entendimientos respecto a la idea de *cultura* y sus cargas semánticas, particularmente la lectura de autores que desprenden su reflexión con la impronta del Centro de Estudios Culturales de Birmingham.

En términos de Eduardo Restrepo, más que tener un significado en sí misma, la cultura es un artefacto conceptual, un instrumento analítico que emerge en determinados contextos históricos. No es una cosa del mundo, sino, en todo caso, una forma de ordenamiento que supone un peculiar terreno de relaciones de poder y de disputas. No obstante, la idea de cultura se encuentra envuelta en una suerte de aureola moral en donde pareciera encarnar no sólo lo esencial de lo que somos, sino también lo bueno, lo deseable, lo que hay que considerar, conservar y apreciar.<sup>77</sup>

En un sentido semejante, Susan Wright observa que hay “viejos significados de cultura” enarbolados por antropólogos en circunstancias particulares, que generaron discursos autorizados sobre la cultura. Desde terrenos ideológicos dominantes surgieron

---

<sup>76</sup> Incluso forman parte del sentido común, lo que se puede advertir en la entrada de *cultura* de la Real Academia de Lengua Española. Ahí se establece una definición cercana a la de E. Tylor –que Burke señala como preponderante en determinada época de la construcción de la historia cultural– en donde, además de tener un significado relativo a cultivar o cultivo, se entiende como un conjunto de conocimientos, de modos de vida, costumbres y grado de desarrollo artístico, científico e industrial en una época o grupo social. O bien, en su acepción “popular”, comprende el conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo. Véase: <https://dle.rae.es/cultura> [Recuperado en noviembre de 2020].

<sup>77</sup> Eduardo Restrepo (2019). “Artilugios de la cultura: apuntes para una teoría postcultural” en Stuart Hall, Eduardo Restrepo y Carlos del Cairo, *Cultura: Centralidad, artilugios, etnografía*, Popayán, Asociación Colombiana de Antropología, pp. 67-71.

definiciones a partir de su interacción con sociedades y sujetos ajenos a su propia circunstancia.<sup>78</sup>

La locución de cultura nació en la tradición occidental, de la que emerge una multitud de abordajes teóricos. Por mencionar algunos de los que han llegado a tener una incidencia considerable en la manera de comprender el tema, se pueden contar el evolucionismo, el particularismo histórico, el relativismo cultural, el funcionalismo, el estructuralismo, entre otros.

En la perspectiva evolucionista puede ubicarse al ya mencionado Edward Tylor, para quien la cultura se refiere a la totalidad de lo aprendido y producido por el ser humano. El particularismo histórico o el relativismo cultural –representado por Franz Boas–, a diferencia de la mirada evolucionista, establece que no hay culturas superiores o inferiores y que no se pueden generalizar. Por otra parte, el funcionalismo desprendido de las ideas de Bronislaw Malinowski, entiende la cultura en tanto organismo, como totalidad integrada y funcional, donde cada uno de sus componentes desempeña una función determinada en la reproducción del todo. En el estructuralismo asociado a Lévi-Strauss, la cultura se encuentra estructurada como lenguaje y conforma un sistema de diferencias compartido e inconsciente.<sup>79</sup>

Pese a las grandes diferencias entre unos y otros, Restrepo observa que comparten supuestos elementales en la manera de entender la cultura. Por un lado, hay patrones identificables que tienden a repetirse, aún con grandes intervalos generacionales o epocales; además, el comportamiento es regulado y recurrente. Asimismo, estas recurrencias y regulaciones son aprendidas por los individuos y transmitidas de una generación a otra.<sup>80</sup>

De manera general, Restrepo plantea una serie de críticas a las formas de entender la cultura desde la antropología clásica –las “viejas ideas” para Wright–<sup>81</sup>. Resalto tres de ellas que me parecen pertinentes para los propósitos de esta investigación:

---

<sup>78</sup> Susan Wright (1998). “La politización de la ‘cultura’” en *Anthropology Today*, vol. 14, núm. 1, febrero. En línea <http://polsocytrabiiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/152/2014/03/wright.pdf> [Recuperado en noviembre de 2020].

<sup>79</sup> Restrepo (2019). “Artilugios de la cultura...”, pp. 70-73.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 73-75.

<sup>81</sup> Particularmente se refiere a ideas generadas en la antropología hasta antes de 1980; esto es, previo a que desde la misma disciplina se empezara a dar una fuerte reflexión y cuestionamientos a la palabra-conceptos de cultura que habían sido utilizados hasta entonces.

1. Las culturas se entienden como entidades autocontenidas y asiladas. Esto implica una violencia teórica y metodológica al mostrar separado lo que en realidad está constituido por múltiples procesos e interconexiones. Además, al estudiar las culturas de esta manera, se ha tendido a borrar la diferencia y la desigualdad al interior de lo que aparece como entidades establecidas. Al concebir la cultura como comunalidad, con una identidad esencial que garantiza una homogeneidad constitutiva, se ha dificultado entender su heterogeneidad y desigualdad.
2. Las culturas se estudian como cultura-lugar-grupo-identidad. Esto es, a cada cultura le corresponde un lugar claramente delimitado y exclusivo. Se parte de supuestos esencializantes, que los individuos aparecen como simples reproductores de estructuras, portadores pasivos, meros depósitos. No hay lugar para el conflicto, el disenso o la multiacentualidad.
3. Se ha producido un efecto otrorizante y exotizante. Se enfatiza la particularidad, lo distinto. Hay una negación de la coetaneidad de esos “otros” con respecto a un “nosotros”, el nosotros desde el que se reproduce tal mirada; se tiende a mirar a ese “otro” detenido en un tiempo pasado. De igual manera, la exotización y la otrerización se articulan desde una monumentalización de la cultura, donde quedan aplanadas las complejidades históricas. En todo ello, hay una confusión entre la cultura como distinción analítica y la cultura como si fuese ontológicamente existente.<sup>82</sup>

En términos afines, Mario Rufer concibe que la idea de cultura ha llegado a fungir como un signo de gubernamentalidad, mediante el cual se suelen establecer estampas pacificadas de la realidad con pasados unívocos y sin atributos de temporalidad. Ello en el marco de articulaciones hegemónicas, en que tales formas de mirar el pasado se erigen como legítimas. Es decir, hay un sistema de representaciones históricas instituidas a partir de operaciones de poder que, incluso, se instauran a modo de monopolio sobre el tiempo pretérito. En este sentido, todos aquellos elementos culturales conllevan una suerte de

---

<sup>82</sup> Restrepo (2019). “Artilugios de la cultura...”, pp. 79-84.

captura en cuyos códigos quedan puestos a disposición de la administración de sus significados.<sup>83</sup>

Para Susan Wright, contrariamente a las “viejas ideas de cultura”, el surgimiento del Centro de Estudios Culturales de Birminham significa una importante inflexión en las nociones de cultura. De ahí se desprenden novedosos entendimientos, a partir de los que las culturas se comprenden como dinámicas, fluidas y construidas situacionalmente, y que no son, ni nunca fueron, entidades naturalmente definidas. La cultura se piensa, entonces, como un proceso conflictivo de construcción de significados, cuyas disputas se dan por parte de actores diferencialmente posicionados. Asimismo, se fracturan varios de los conceptos centrales de disciplinas como la antropología, que llevan a pensar nuevamente en el papel del colonialismo en los devenires disciplinares que abrevan de nociones de cultura afines.<sup>84</sup>

Bajo la lectura de Restrepo, la cultura es ordinaria y común en los estudios culturales de Birminham, con lo que se le despoja de su halo de exclusividad. Se desplaza la asociación entre cultura y “lo culto”, entre cultura y grandes obras estéticas, así como la idea de que la “alta cultura” es poseída por unos (cultos) y no por otros (incultos); se evidencia una jerarquización que amerita ser entendida como un dispositivo de distinción de clase social. La cultura se entiende, entonces, como una relación mutuamente constitutiva con el poder.<sup>85</sup>

Dicho lo anterior, no puede negarse la convergencia de la cultura en una inmensidad de trabajos. Sin embargo, toda definición es problemática y más bien habría que partir de que el concepto, como sugiere Stuart Hall, ha llegado a un estado de indeterminación.<sup>86</sup> Restrepo puntualiza que Hall sugiere pensar el concepto particular de “política de la ubicación”, no para proponer que el pensamiento está limitado y ensimismado por el lugar del cual proviene, sino para subrayar que siempre se encuentra modelado por algún grado

---

<sup>83</sup> Mario Rufer (2019). “La cultura como pacificación y como pérdida: sobre algunas disputas por la memoria en México” en Carlos Salamanca y Jefferson Jaramillo (editores), *Políticas, espacios y prácticas de memoria*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 77-79.

<sup>84</sup> Wright (1998). “La politización de la ‘cultura’...”, en línea.

<sup>85</sup> Restrepo (2019). “Artilugios de la cultura...”, pp. 77-78.

<sup>86</sup> Stuart Hall (2010). “Estudios culturales: dos paradigmas” en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Universidad Javeriana p. 31.



de posicionalidad.<sup>87</sup> Tal como lo señala Stuart Hall, cuando los estudios culturales empezaron su trabajo, en la década de los sesenta y setenta, tuvieron que asumir la tarea de desenmascarar lo que se consideraba presuposiciones implícitas de la tradición humanista en sí. Hubieron de realizar una crítica ideológica del modo en que las humanidades y las artes se presentaban a sí mismas como componentes del conocimiento desinteresado.<sup>88</sup> Es decir, se plantea que este trabajo no puede ser pensado sin consecuencias políticas ni compromisos políticos.

He considerado pertinente hacer este recorrido pues, pese a las múltiples trayectorias de la historia cultural, no parece prudente deducir que su sola enunciación defina algo por sí misma. Es importante dotarla de ese contenido, de esa lectura posicionada., pues como señala Mario Rufer, las relaciones con postulados teóricos se encuentran presentes en toda formulación de un objeto, lo sepamos o no. Cuando no se devela el modo desde el cual se mira un objeto, no es que no se plantee una relación con tales postulados, sino que esa relación queda implícita, oculta.<sup>89</sup>

Desde mi punto de vista, no significa que en la idea de cultura haya ambigüedad. Más bien, hay diferentes posicionamientos en donde la historia cultural se ha adscrito. Concretamente, quienes producimos esas historias somos los que asumimos tales posiciones de forma explícita o implícita. Precisamente, pensar el flamenco en términos de disputa se relaciona con establecer un posicionamiento ante la polimorfa categoría de cultura y develar el modo en que se mira el objeto de estudio; abandonar la certeza –o fantasía– por la definición de ese concepto y aspirar a pensar más en el sujeto que en tal abstracción.

Por tanto, bajo ideas afines a las emanadas luego de la aparición del Centro de Birminham, se entiende *disputa* como una lucha en un entramado relacional con condiciones asimétricas, en donde está puesto en juego la determinación de los significados, valores y atributos de las expresiones culturales, y en que el poder y la legitimación suelen estar de por medio. Desde esta lógica de *disputa* se plantea la manera

---

<sup>87</sup> Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (2010). “Práctica crítica y vocación política: pertinencia de Stuart Hall en los estudios culturales latinoamericanos” en Restrepo, et. al (2010), *Sin garantías...*, pp. 8, 13.

<sup>88</sup> Stuart Hall (2010). “El surgimiento de los estudios...”, p. 21.

<sup>89</sup> Ana Zavala (2018). “Pensar sin garantías. Conversación con Mario Rufer” en *Cuadernos del CLAEH*, año 37, núm. 107, CLAEH, Montevideo, p. 66.

en que se constituye el flamenco. A partir de esta premisa se busca construir una historia cultural del flamenco en México, donde se advierta el devenir e implicaciones de esas disputas.

Después de revisar algunas de las maneras de entender la historia cultural, ciertas connotaciones de cultura y de fijar desde dónde se entiende la noción de disputa, en lo siguiente me detengo en situar en qué consiste el flamenco. Más concretamente, en esbozar algunos de sus elementos intrínsecos, como sus normas y otros componentes estilísticos y performáticos, en tanto factores puestos en juego en los procesos de disputa. Es decir, se exponen algunos lineamientos de tal expresión no solamente para dar una aproximación a rasgos con los que se identifica o con cuestiones que tienen que ver meramente con su ejecución o su puesta en escena, sino también para entenderlos como constituyentes de lo cultural y de la misma disputa.

Por ello, considero importante dar un acercamiento a sus contenidos, pues estos son aprendidos por mujeres y hombres quienes los dotan de lecturas diferenciadas, que bien pueden traducirse desde percepciones de la historia del flamenco o sus condiciones pretéritas, hasta ideas de “pureza” en su ejecución y de personajes legítimos para su práctica.

## **1.2. EL FLAMENCO: EXPRESIÓN MUSICAL Y DANCÍSTICA**

De manera general, en el marco de esta investigación se plantea que la base del flamenco se constituye de elementos sonoros y coreográficos implicados con sujetos activos y contextos históricos. Pensarlo como disputa tiene que ver con la imposibilidad de asir una visión unitaria de lo que éste puede comprender o significar y, por el contrario, hay toda una serie de multiacentualidades en sus percepciones y sus significaciones. Con todo, es posible identificar señas de identidad que nos lleven a situar sonoridades y movimientos, imágenes, o asignar una serie de referencialidades particulares que lo diferencien de otros horizontes sonoro-corporales. Es decir, su sola mención nos aproxima a un repertorio de elementos difícilmente atribuidos a otra expresión; no se percibe lo mismo cuando se habla de flamenco que cuando se piensa en un danzón, por ejemplo.

Pese a la(s) idea(s) que pueda movilizar la referencia al flamenco, sus contornos son sumamente variables. Para dar una imagen del alcance de estas fronteras móviles, basta con mirar los títulos de algunas listas de reproducción colocadas en la plataforma de música Spotify por parte de los usuarios. En tales selecciones se sugieren diferentes enfoques desde dónde aproximarse al flamenco:

- Flamenco 100%.
- Flamenco gitano.
- Flamenco puro 100%.
- Flamenco clásico.
- Flamenco moderno.
- Flamenco tradicional.
- Flamenco antiguo.
- Flamenco torero.
- Flamenco histórico.
- Flamenco andaluz.
- Flamenco español.
- Flamenco del mundo.
- Flamenco para bailar.
- Nuevo flamenco.
- Flamenco rumba.
- Flamenco urbano.
- Flamenco fusión.
- Flamenco jazz.
- Rock flamenco.
- Flamenco cristiano.
- Flamenco electrónico.
- Trap flamenco.
- Hip hop flamenco.
- Flamenco-reguetón (flamencotón).
- Flamenco flow.
- Flamenco chill.
- Flamenco pop.
- Rap flamenco.

En este listado se aprecian algunas de las distintas direcciones que puede tomar el flamenco; cada uno de los títulos indica que la *playlist* contiene este género. Pero, ¿hasta dónde podría establecerse que alguna deja de mostrar flamenco? ¿Algún listado supondría un mayor acercamiento a dicha expresión? Toda posible respuesta invariablemente se tornaría ambigua, pues, como ya se adelantaba, dictar qué es aquello que engloba esta

expresión varía de acuerdo con diferentes circunstancias. De hecho, todas estas delimitaciones son bastante elásticas en tanto que algunos *tracs* y artistas pueden encontrarse alojados en dos o más compendios.

Es decir, un mismo intérprete o una misma composición pueden ser considerados simultáneamente dentro de lo tradicional, la fusión, lo moderno o lo clásico. Ninguna de las categorizaciones implica un consenso, sino la lectura particular de un usuario de la plataforma, en la que transfiere una manera de percibir y experimentar aquello que estima como flamenco.

Los listados referenciados proporcionan una amplia noción de distintas visiones con las que se puede llegar a entretejer el flamenco. Cabe señalar que, como lo estudia Will Straw, en las diferentes lecturas de una expresión musical hay configuraciones o interpretaciones más recientes que otras, las cuales no se desplazan entre sí; por el contrario, operan simultáneamente, tienen un accionar tensionado. Esto es, en el espacio cultural movilizado por una expresión determinada, paralelamente ocurren avivamientos y expansiones de las formas “más canónicas”, a la vez que resistencias y discrepancias ante las transformaciones sucedidas.<sup>90</sup>

Lo que se quiere destacar, es que precisar hasta dónde se puede considerar la frontera de los denominados géneros musicales conlleva bastante arbitrariedad, dado que éstos se encuentran bajo diferentes procesos de significación y de cambio. En este sentido, Juan Pablo González ha advertido los riesgos del uso de criterios esencialistas para definir un género pues dicho término puede considerarse más una categoría del discurso que un rasgo intrínseco a la propia música. Entonces, la idea de género musical se presenta como una construcción social, una “pieza móvil” que responde a las necesidades de un grupo social.<sup>91</sup>

Asimismo, Rubén López Cano establece que los géneros musicales son categorías abiertas, flexibles y borrosas que requieren ser repostuladas continuamente. El género no es algo que se porta a sí mismo, no es autónomo, sino el resultado de operaciones de significación y negociación intersubjetiva y contextual que excede con mucho los aspectos

---

<sup>90</sup> Will Straw (1991). “Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music” en *Cultural Studies*, vol. 5, núm. 3, pp. 375, 380.

<sup>91</sup> González (2008). “Los estudios de música...”, en línea.

formales de la música.<sup>92</sup> Por su parte, Juliana Guerrero sostiene que todo intento por definir el concepto habrá de incluir a los distintos sujetos que participan en el hecho musical, pues variables tan significativas como la *performance*, el contexto social (e histórico), los comportamientos y hábitos para/con determinada música, están relacionadas con los individuos.<sup>93</sup>

Pretender una delimitación del flamenco implicaría desatender los múltiples componentes y nociones bajo los que puede entenderse; además, se desdibujaría a los diferentes sujetos involucrados y sus perspectivas. No se concibe al flamenco como un género en un sentido esencialista, autocontenido, aislado, monolítico, exclusivo de un grupo social o de un tiempo histórico determinado.

En todo caso, es un complejo genérico en tanto su accionar dado por sujetos situados en tiempos y espacios determinados, vinculados con otras formas y procesos musicales y de danza, toda vez que consta de múltiples maneras de activarlo, de conocerlo, de acercarse a él, pero que lejos de que tales condiciones de significarlo sean pasivas, se encuentran atravesadas por procesos jerarquizantes y desacuerdos. Por ello, cuando se habla de género a lo largo de esta investigación, se entiende que es bajo estos parámetros.

Ahora bien, es necesario añadir que lo musical y lo dancístico, en su articulación con el tejido social, llega a tornarse en poderosos sellos de identidad, en marcas y posicionamientos de numerosos aspectos de la vida cotidiana, no sólo en el plano individual sino también en el colectivo. Esto puede traducirse en aspectos tan diametralmente opuestos como contribuir al fortalecimiento y convivencia de un determinado grupo social, o bien fungir como afluentes de discriminación e incluso de xenofobia. Tal potencia tienen los ordenamientos de sonido y movimiento que no habrían de soslayarse en el estudio histórico ni en las conformaciones de lo cultural.

De esta manera –y siguiendo a Ana María Ochoa– las expresiones musicales son igualmente espacios desde los que se construyen aspectos fundamentales de nuestro ser

---

<sup>92</sup> Rubén López Cano (2006). “Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias musico-sociales y construcción de géneros en la música popular”, comunicación presentada en el VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana (IASPM-AL). En línea: <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> [Recuperado en octubre de 2021].

<sup>93</sup> Juliana Guerrero (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización” en *Trans-Revista transcultural de música*, núm. 16, Barcelona, SIBE-Sociedad de Etnomusicología. En línea: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n> [Recuperado en octubre de 2021].

social, códigos y límites de lo que se supone es, no sólo un lenguaje musical apropiado, sino también un comportamiento socialmente válido. Sumado a ello, entre las características más impactantes del fenómeno musical está su capacidad de dar forma y expresión a nuestros mundos afectivos, situación que conlleva una aptitud para hacernos experimentar nuestros cuerpos en concordancia con sus gestos y ritmos. Es decir, estas expresiones tienen interrelación con nuestros modos de sentir. Por tanto, los fenómenos musicales se sitúan más allá de la escucha; trascienden en nuestro físico, a la vez que tienen cargas emotivas y sociales.<sup>94</sup>

En efecto, cuando se piensa en el flamenco como una suerte de complejo genérico, se entiende que contiene multiacentualidades, códigos, lenguajes, corporalidades, afectos, gestualidades, ritmos, maneras de escucha, de sentir y de movimiento, además de límites de lo que se supone es este lenguaje, formas de entenderlo y de aproximarse a él. Pero, en tanto expresión músico-coreográfica, ¿qué es aquello que lo puede caracterizar? ¿Cuáles elementos tienen la capacidad de articularse con mundos afectivos, corporales y sociales?

En principio, me gustaría enfatizar que el flamenco –como otras expresiones– se modifica a través del tiempo. Sus distintos parámetros, ya sea sonoros o corporales, sus repertorios, lugares y ocasiones performáticas, así como sus relaciones con diferentes horizontes musicales y dancísticos, se colocan con diferencias en sus distintas épocas, a la vez que encarna sus respectivas disputas. Dicho de manera general, lo que se entendía como flamenco o lo que circundaba en torno a él y a sus representaciones musicales y coreográficas, no serán las mismas a mediados o finales del siglo XIX, que en el siglo XX.

En este sentido, esta investigación rastrea el flamenco particularmente a partir de las fisonomías concretadas a lo largo del siglo XX. Por ello, las búsquedas realizadas, las indagaciones sobre intérpretes, espacios de circulación o de su manera de practicarse, se hacen poniendo al centro esa perspectiva. Es decir, no se tiene por objetivo comprender aquellas formas pretéritas que se relacionaban con el flamenco o se consideraban como flamenco, pero que al día de hoy, ya sea que tales modos perdieron vigencia y dejaron de

---

<sup>94</sup> Ana María Ochoa (1997). “Tradición, género y nación en el bambuco” en *A contratiempo. Revisita de música en la cultura*, núm. 9, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, pp. 35, 38.

Para Ochoa, destacar lo corporal tiene capital importancia, pues en las visiones de cultura emanadas de la sociedad burguesa europea del siglo XIX, el cuerpo se dejó de lado, hubo una negación de la corporalidad, tratando así de asociar el campo de lo cultural a un campo de valores espirituales auténtico a través de un culto idealizado a la introspección.

practicarse, o bien, tomaron otros cauces que ya no tienen plena identificación con el flamenco que se fue gestando en las primeras décadas del siglo XX y que derivó en sus formatos actuales.

Respecto a la temporalidad en que el flamenco comenzó a surgir como un género diferenciado, C. Cruces-Roldán considera que entre 1850-60 se encontraba “en proceso de codificación a partir de los sustratos folclórico, popular, teatral y bolero de músicas y danzas que habían sido el delirio de proscenios, academias y salones. Sobre ellos se dispuso un reformulación de robusta estética agitanada, que daría lugar a un nuevo género artístico estigmatizado como suburbial e innoble, pero inscrito en la romántica reacción nacional contra el afrancesamiento de las costumbres y el apogeo de la ópera italiana”.<sup>95</sup>

Por su parte, Reyes y Hernández puntualizan que el término flamenco apareció en los medios escritos en los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX. Probablemente la mención más antigua conocida hasta el momento corresponde al año 1853, cuando el diario madrileño *La España* habla específicamente de “música flamenca”.<sup>96</sup> Es decir, se definía ya a un tipo de música concretamente y no como en años previos en los que había ambigüedad respecto al término, el cual solía utilizarse como sinónimo de gitano, acepción muy común por aquellos años.

Recapitulando, me interesa dar una definición general funcional con el propósito de aterrizar una mirada en común a lo largo de la lectura. He señalado anteriormente que la perspectiva bajo la que aquí se entiende el flamenco es en tanto procesos de disputa; por tanto, no se persigue en lo absoluto delimitar un perfil estable o trazar una idea de canon del flamenco.

Se pretende, pues, ofrecer un terreno de identificaciones de elementos comunes en los que considero convergen –aunque sea de modo parcial– numerosas visiones del flamenco, sin omitir que tienen diferentes significaciones, posibilidades y se encuentran imbricados con diferentes contextos y agentes. Esto conduce a tensiones y posturas, las cuales también propician el ensanchamiento del género y dan pie a transformaciones. Doy

---

<sup>95</sup> Cristina Cruces-Roldán (2016). “Bailes boleros y flamenco en los primeros cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre ‘lo español’ en los albores del siglo XX” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXXI, núm. 2, julio-diciembre, 443.

<sup>96</sup> Lénica Reyes y José Miguel Hernández (2021). “Comprender el flamenco del siglo XIX”, inédito.

paso, entonces, a describir esos elementos que estimo medulares en la organización del flamenco.<sup>97</sup>

Entrando en materia, encuentro tres aspectos preponderantes que identifican al flamenco: lo organológico, lo rítmico y lo estilístico. En cuanto al primero, la instrumentación más socorrida consta de guitarra acústica,<sup>98</sup> voz, palmas y zapateado. La guitarra cumple funciones rítmicas, armónicas y melódicas. En su función rítmico-armónica, tiene por característica el uso abundante de rasgueos, empleados ya sea para acompañar la voz o secciones de zapateado del baile. Respecto a lo melódico, en el argot de este género se conocen como “falsetas” a los pasajes de guitarra centrados en el desarrollo de una línea melódica. Estos materiales suelen ser composiciones personales o de creación colectiva.<sup>99</sup>

La intervención de la voz se conoce como “cante” y a su intérprete “cantaora” o “cantaor”. El “cante” se caracteriza por largos fraseos y un fuerte contenido melismático.<sup>100</sup> Lo que se canta en el flamenco suele ser designado como “letras”, las cuales tienen métricas distintas, pero es común que se encuentren estructuradas en versos conocidos como “tercios”, muchas veces de tipo octosílabo. Igual que las “falsetas”, algunas tienen un autor definido y otras más son de creación colectiva. Las letras no necesariamente se

---

<sup>97</sup> Estos elementos derivan de varios afluentes: por un lado, forman parte de los estudios que he realizado de guitarra flamenca durante dos décadas. Tal inmersión, me ha posibilitado el acercamiento a numerosos intérpretes de flamenco, sobre todo de México, quienes me han compartido sus posturas y visiones respecto a la interpretación de este género. Además, he estudiado numerosos manuales y tratados de música flamenca, a la vez que he podido analizar una cifra considerable de grabaciones de guitarra y cante flamenco. De igual manera, entre los años 2005 y 2017 tuve una participación activa en la escena del flamenco mexicana, lo que me permitió hacer una sustanciosa observación. Por otro lado, con fines explícitos de investigación académica he realizado conversaciones y entrevistas con artífices del género, en donde abordamos el tema de los rasgos que dan fundamento a su interpretación.

<sup>98</sup> Es común, sobre todo en tiempos más actuales, encontrar que la guitarra con que se toca el flamenco se conozca como guitarra flamenca, esto a razón de algunas diferencias establecidas a nivel de construcción con respecto a la guitarra clásica o española. Esencialmente, la guitarra flamenca tiene una caja de resonancia más estrecha, diferente disposición de las barras armónicas del interior de la caja de resonancia, las cuerdas se encuentran más cercanas al diapason y es frecuente que se construyan con maderas de ciprés y de abeto alemán. Estas variaciones se traducen en un sonido con mayor privilegio del parámetro agudo y en una ergonomía que favorece a la técnica con que se toca el flamenco.

<sup>99</sup> Las refiero de creación colectiva debido a que en muchos casos se circunscriben a procesos de transmisión oral en los que, con el tiempo, algunos de los materiales melódicos en uso se van consolidando como formas reconocibles dentro de un colectivo, no obstante que tales melodías puedan presentar variaciones en su ejecución entre un intérprete y otro. La generación de estos modelos melódicos se da a partir de procesos colectivos, y no de un autor único ahora desconocido o que no suscribió su propia creación, como podría sugerir nombrarlas anónimas. Por otra parte, es común que entre los practicantes de flamenco llamen a este tipo de falsetas como tradicionales.

<sup>100</sup> Un melisma consiste en un grupo de notas que se cantan en una misma sílaba.



centran en una trama común, no hay obligación de un *continuum* narrativo, por lo que en la misma ocasión es posible interpretar alguna letra referida al trabajo en la mina, para luego pasar sin más a una alusiva al amor y el campo, por ejemplo.

Los temas de las letras son variados y abordan aspectos que van desde asuntos asociados a España y Andalucía, al amor, los gitanos y gitanas, la madre, el trabajo, el campo, la luna, el mar, la cárcel, la mina, el sufrimiento, la dicha, hasta cuestiones anecdóticas, religiosas, localistas, relativas a personajes particulares, dichos y oficios. No ha de pasar por alto que en su extenso abanico temático es usual –como ocurre en tantos otros géneros– la presencia de fuertes componentes misóginos. Simplemente, por mencionar un caso, en el disco *Camarón. Antología inédita* (2000), recopilación póstuma de Camarón de la Isla, uno de los cantaores insignia del flamenco a nivel mundial, se escuchan letras como la siguiente:

Te miraste en el espejo  
Y te dijiste bonita  
Pero no sabes que eres  
La mancha que no se quita<sup>101</sup>

Las palmas se asemejan a lo que comúnmente referimos como aplausos, entrechocar las manos. Las palmas cumplen con objetivos rítmicos definidos y poseen técnicas particulares en su ejecución, de las que resultan dos formas percutivas conocidas a menudo como “palmas sordas” y “palmas vivas”. En su accionar performático tienen funciones específicas al poseer intensidades de volumen diferentes. El zapateado se produce en el baile, se ejecuta con zapatos especiales que tienen secciones metálicas tanto en el tacón como en la punta y básicamente se convierten en instrumentos de percusión. Si bien el zapateado es parte sustancial del baile, éste no se limita a tal aspecto, pues contiene un amplio repertorio de movimientos en los que los brazos y las manos juegan un rol importante.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Camarón de la Isla (2000), “Camarón en Montilla” en *Camarón. Antología inédita*, Universal Music.

<sup>102</sup> A las bailarinas de flamenco se les conoce como “bailaoras” y a los bailarines “bailaores”.

El performance flamenco se da con bastante frecuencia mediante la voz, la guitarra, las palmas y el baile. Ya sea que estos elementos se encuentren de manera conjunta o seccionada: voz-guitarra, guitarra-baile, baile-voz o guitarra solista, combinaciones en donde las palmas u otro tipo de percusión pueden estar presentes. Evidentemente, se pueden incorporar otras instrumentaciones, como castañuelas, cajón, violines, instrumentos electrónicos, etc., pero los antes mencionados tienen un papel central en las conformaciones presentes del flamenco.

El aspecto rítmico es conceptualizado como “compás” entre los hacedores del flamenco. Posee un carácter cíclico y sus principales medidas son de cuatro, cinco, seis y doce tiempos por compás, con acentuaciones cada dos o tres tiempos dependiendo, entre otras cosas, de cuál de éstos se trate.<sup>103</sup> La configuración rítmica del “compás” está estrechamente relacionada con otra categoría de vital importancia en el flamenco: “los palos”. Así, según el “palo” de que se trate, se formula la disposición métrica del compás.

Los “palos” son las distintas formas o subgéneros del flamenco; en ellos está depositado el componente estilístico. En términos generales, los “palos” constan de alternancias de secciones rítmicas y melódicas, las cuales se desarrollan bajo diferentes órdenes rítmicos y de acentuación (el compás), tonalidades y carácter, aspectos que varían dependiendo del “palo” de que se trate.<sup>104</sup> Mediante ellos se constituye el carácter emocional, tonal y rítmico del género. En otras palabras, son contenedores de una serie de normativas que organizan los materiales sonoros y de movimiento. Prescriben, pues, los fundamentos y estructuras que han de desarrollarse performáticamente.<sup>105</sup>

Por otra parte, interesa anotar algunos aspectos en cuanto a la transmisión del flamenco. Es necesario asentar que, si bien buena parte de ésta se da bajo mecanismos de la

---

<sup>103</sup> Actualmente “el compás” es un elemento de mucha valía entre los hacedores del flamenco. Incluso conduce a acreditaciones o descritos de algún practicante al establecer si este “tiene compás” o no; es decir, se llegan a efectuar valoraciones de las o los intérpretes en función del entendimiento y dominio de tales aspectos rítmicos.

<sup>104</sup> La Junta de Andalucía realizó una compilación de grabaciones de diferentes “palos” en la cual se registran 103 diferentes. Véase: Manuel Macías (coordinador, 2002). *Guía del flamenco de Andalucía*, Málaga, Junta de Andalucía.

Sobre los “palos” es importante tener en cuenta que el número de que constan varía entre una visión y otra. Suele ocurrir que mientras algunos consideran a determinados “palos” dentro del orden del flamenco, para otros el mismo o los mismos “palos” se rechazan o los agrupan en alguna otra categoría.

<sup>105</sup> Incluso, interjecciones como el conocido ¡ole!, si bien llegan a tener una función de voces de animación, también se corresponden con las estructuras métricas de los “palos” y pueden ser utilizadas para reforzar acentuaciones del “compás”, cobrando así una función rítmica.

oralidad, también consta de otro tipo de prácticas significativas.<sup>106</sup> La escritura de su música en partituras, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX, ha tomado parte en ello,<sup>107</sup> igual que otras formas de notación para los sonidos –más allá de la escritura en pentagrama– como tablaturas y cifrados, así como apuntes particulares para escribir el zapateado.

De igual manera, las grabaciones han conformado una especie de textos fonográficos, dado que contienen información sobre cómo se interpretan ciertos estilos, ya sea por diferentes intérpretes, en distintos lugares o entre épocas.<sup>108</sup> Por otra parte, a mediados de los setenta del siglo pasado comenzó a ser frecuente la transcripción de grabaciones de guitarra para su comercialización, particularmente a raíz del auge del guitarrista Paco de Lucía.<sup>109</sup>

Asimismo, otros medios, como los manuales para aprender a tocar la guitarra flamenca, tuvieron su primer antecedente en 1902 con el tratado de Rafael Marín para, posteriormente, entre los años setenta y últimos noventa del siglo XX, volverse abundantes.<sup>110</sup> Tampoco ha de omitirse que en los conservatorios de música comenzaron a surgir especialidades en guitarra flamenca, donde la escritura tuvo preponderancia,<sup>111</sup> ni que en la actualidad gran parte del flamenco se comunica a través de tutoriales y clases

---

<sup>106</sup> Para una aproximación respecto de algunas visiones sobre la oralidad y la escritura en el flamenco puede verse: María Jesús Castro Martín (2018). “El duende no se aprende. Los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual” en Begoña Lolo y Adela Presas (editoras), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 2181-2296.

<sup>107</sup> Puede verse el sitio de internet *Sonidos Olvidados. Etnomusicología Creativa*, proyecto creado por los etnomusicólogos Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo, en donde rastrean y reestrenan repertorios de México, España y Cuba que se remontan a la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Ahí se alojan algunas partituras de flamenco que dan cuenta que desde larga data ese formato de escritura acompaña la transmisión del género. Véase: <http://www.sonidosolvidados.com/index.php/es/> [Recuperado en enero de 2021].

<sup>108</sup> Las primeras grabaciones de cante flamenco datan de 1895 y se realizaron en cilindros de cera. Para esos momentos, las grabaciones no fueron de extensa comercialización, sino hasta los años veinte del siglo XX.

<sup>109</sup> En 1976, Ediciones Musicales Fontana de Madrid publicó un compendio de transcripciones de las grabaciones de Paco de Lucía titulado *Lo mejor de Paco de Lucía*. No obstante, desde un par de años previos ya había editado otros títulos del mismo autor.

<sup>110</sup> Entre estos manuales se pueden contar los de Juan Grecos (1973), Patricio Galindo (1974), Paco Peña (1976), Antonio Francisco Serra (1979), Andrés Batista (1979), Manuel Granados (1991), Juan Serrano (1994), Alberto Vélez (1997), Oscar Herrero y Claude Worms (1997).

<sup>111</sup> En 1978 el Conservatorio Superior “Rafael Orozco” de Córdoba, España, incorporó la especialidad en guitarra flamenca, convirtiéndose así en uno de los primeros en tenerla.

alojadas en YouTube u otras plataformas de internet, cuyos antecedentes se encuentran en cintas de video de guitarristas o bailarines impartiendo cursos.<sup>112</sup>

Con todo, la oralidad no deja de tener centralidad para el flamenco, pero no gira sólo en torno a ésta, sino que se encuentra acompañada de otros procesos. Como lo argumenta Ana María Ochoa, los géneros musicales son expresiones artísticas caracterizadas por su movilidad y por la diversidad de sus posibles mediaciones. Incluso, es posible situarlos como una polifonía de voces y saberes mediados por las tecnologías y ofrecidas al público, en la mayoría de los casos, a través de las estructuras de la industria cultural.<sup>113</sup>

Luego del esbozo sucinto de algunos elementos centrales para la expresión analizada, me interesa ahondar en su práctica, en cómo llega a funcionar. Como se señalaba al principio del apartado, las expresiones musicales son poseedoras de lenguajes específicos, condiciones de escucha particulares y de movimiento. Están constituidas por elementos intrínsecos, por códigos en los que se circunscriben determinadas reglas para su puesta en práctica.

Para profundizar en este aspecto, recupero algunos planteamientos de Roman Jakobson formulados en su escrito “El folklore como forma de creación específica”, donde el autor establece un paralelismo entre las formas del habla y la lengua, y los sistemas de transmisión oral.<sup>114</sup> Sus ideas son sugerentes para exponer una parte sustancial del funcionamiento de los códigos del flamenco.

Retomando algunas nociones de Ferdinand de Saussure y de la lingüística, Jakobson señala que el habla (*parole*) representa el lado activo individual en el acto comunicativo, mientras que el lenguaje (*langue*) es el conjunto de convenciones necesarias para permitir el ejercicio de la facultad del lenguaje de los individuos. En otros términos, el habla (*parole*) es la puesta en práctica de ese complejo de normas (*langue*), bajo la lectura e interpretación personal de un individuo: el hablante. Así, tal cual sucede en el habla común, los intérpretes (hablantes) tienen como base la lengua para hablar, pero cada uno añade

---

<sup>112</sup> A principio de los noventa, la empresa Warner, a través del sello Flamenco Visión, comercializó una serie de clases impartidas por el guitarrista español Juan Martín, en formato VHS.

<sup>113</sup> Ana María Ochoa (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música” en *Trans. Revista transcultural de Música*, 6, Barcelona, SIBE-Sociedad de Etnomusicología, p. 7.

<sup>114</sup> Roman Jakobson (1977 [1973]), “El folklore como forma específica de creación” en *Ensayos de poética*, Madrid, FCE, p. 8.

variaciones de su creación individual.<sup>115</sup> Por ejemplo, el idioma español tiene sus normas específicas, pero la manera de hablar entre uno y otro hablante no es exactamente igual, más no por ello deja de ser el mismo idioma.

En el sentido de Jakobson, el flamenco es un lenguaje (*langue*) dispuesto para el habla (*parole*). El flamenco –en tanto lenguaje– se encuentra en cierto estado de código hasta que se interpreta (se “habla”). De este modo, el flamenco tiene su propia gramática, estructurada a través de los “palos”. Así, cuando se lleva a la práctica determinado “palo”, como el de Alegrías, de antemano sus intérpretes conocen sus reglas (su manera de “hablarlo”); saben que se encuentra en tonalidad mayor,<sup>116</sup> que tiene un compás de doce tiempos con su respectiva forma de acentuar, que hay líneas melódicas convenidas para el cante; si se trata de baile, se sabe que hay una secuencia de secciones con partes zapateadas que han de acompañarse, en el caso de la guitarra, con técnica de arpeggios; que suele haber un segmento en tonos menores conocido en el argot como “silencio”; conocen claves sonoras y de movimiento para que el cantaor entre, para dar por terminada una sección, para realizar variaciones en la velocidad de ejecución, etcétera. La sola mención del “palo”, pues, moviliza toda una serie de códigos compartidos, de reglas para ser dispuestas en el acto performático, en donde el intérprete (hablante) puede introducir sus propios adornos y variaciones.

Visto desde otra perspectiva, el flamenco funciona como el juego de ajedrez.<sup>117</sup> En una partida, previamente los jugadores conocen las reglas, el movimiento de las piezas, y dependiendo de qué tan adentrados estén en el medio, tendrán mayor o menor dominio de jugadas y estrategias. Habrá personas que conozcan más variedad de combinaciones para el ataque o defensa, otras tendrán largas horas de estudio de partidas de grandes maestros, y algunos jugarán con nociones más elementales. Pese a todo, en cada partida se está jugando ajedrez, albergando un sin fin de variantes –incluso se llega a considerar que cada juego es irrepetible– aunque las reglas sean las mismas.

El flamenco es semejante. Por un lado, la manera en que se pongan en juego los códigos tendrá relación con las competencias en el campo por parte del intérprete, de modo que habrá quien tenga mayor dominio de las reglas y sus sutilezas, así como capacidades

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 8-13.

<sup>116</sup> En el argot flamenco, este tipo de tonalidad se designa “por arriba”.

<sup>117</sup> Retomo la analogía de la antropóloga Adriana Guzmán.

diferenciadas para llevarlas a acabo. Por otro lado, igual que en el ajedrez, las variantes en la manera de poner en juego las reglas son infinitas. Pero hay una gran diferencia entre uno y otro: en el juego de mesa las reglas son inamovibles, es decir, un peón que avanza de casilla simplemente ya no puede retroceder; en cambio, en el flamenco las normas pueden alterarse.

Roman Jakobson puntualiza que un hablante puede introducir alteraciones personales en el sistema de la lengua que bien puede pasar a ser hecho de la *langue* siempre y cuando la comunidad portadora lo conceda. Si por el contrario, aquella creación realizada por un individuo resulta inaceptable para la comunidad, es decir, los demás miembros no la apropian, estaría condenada a desaparecer. En otras palabras, en este tipo de sistemas perduran estilos con un carácter funcional para una comunidad dada. A este proceso de aceptación o desestimación Jakobson lo denomina censura.<sup>118</sup>

El flamenco no es, entonces, un texto fijo. Se objetiva cuando se interpreta y, al tener la capacidad de contener un sinnúmero de variantes realizables a través de sus artífices –y bajo los respectivos procesos de censura–, se encuentra en constante recreación. Es en su gramática donde se encuentra su potencia y dinamismo. Así, a pesar de que muchos intérpretes puedan bailar o tocar el “palo” de Alegrías –por volver a ese ejemplo– todas serán versiones de ese “palo”; tendrán en común las normativas estilísticas, pero presentarán grados de originalidad en su ejecución.

Aun cuando una coreografía, o la música, se fijen bajo algún procedimiento, ya sea por medio de grabación o se transcriban como una partitura, bajo el entendimiento de los códigos del flamenco, siguen teniendo flexibilidad. Me explico, un guitarrista puede grabar su interpretación de un “palo” o escribirla como una partitura, pero a diferencia de otros géneros, esa escritura puede modificarse siempre y cuando se sigan los parámetros estilísticos del “palo”. Así, el músico puede interpretar la partitura tal como se escribió o modificarla de acuerdo con los códigos flamencos. Concretamente, los materiales melódicos (las falsetas) pueden ser sustituidos o los pasajes rítmicos pueden variarse, por ejemplo. Dentro de la lógica del flamenco tendrían un grado de equivalencia.<sup>119</sup> De ahí que

---

<sup>118</sup> Jakobson (1977). “El folklore como forma...”, pp. 8-11.

<sup>119</sup> Algo que remotamente sucedería en el ámbito del “clásico”. Muy probablemente no sería bien recibida –y sería desestimada– una interpretación del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, donde se cambiara la introducción o algún otro pasaje por materiales de otros autores.

pueda seguir teniendo flexibilidad porque, bajo esta lógica, lo que de fondo sigue interpretándose es un “palo” y no una obra cerrada.

En efecto, el flamenco visto como *langue* queda dispuesto a sus intérpretes y al proceso de la *parole*. El entendimiento, activación y transmisión de este código está depositado en comunidades específicas portadoras de esa episteme particular, donde los sujetos son activos, es decir, se encuentran interpelados e inscritos en contextos históricos, sociales, políticos y económicos específicos. De ahí la imposibilidad de plantear un carácter único del flamenco o de pensarlo igual en diferentes épocas, como el siglo XIX o a finales del XX.<sup>120</sup> De acuerdo con lo que se mencionó antes de Eduardo Restrepo y Mario Rufer, hay demasiada violencia de por medio al querer ver a una cultura como autocontenida y aislada, dejando de lado los múltiples procesos e interconexiones en torno a los cuales se constituye, de pretender observarla con pasado unívoco y sin atributos de temporalidad.

Justamente, pensar el flamenco como una disputa tiene que ver con el dinamismo propio de esta expresión, con su capacidad de articulación y reformulación en diferentes contextos sociales e históricos; con que los individuos no son simples reproductores de estructuras, portadores pasivos. Por el contrario, hay multiacentalidades, conflictos y disensos que imposibilitan pensar en una identidad esencial, o una homogeneidad en cuanto a la forma de pensarlo, entenderlo y practicarlo. Ello también conduce a plantear la inviabilidad de una única línea histórica posible para comprenderlo, para historiarlo. Aunque, como se verá enseguida, ciertas narrativas han llegado a instituir sus significados de manera preponderante y se muestran como las versiones “legítimas” del curso del flamenco.

### **1.3. SIGNIFICADOS DEL FLAMENCO EN ESPAÑA**

Desde las últimas décadas del siglo XVIII la región española de Andalucía se ha asociado con imaginarios recurrentes. Tales idearios se conformaron a partir de las visiones que viajeros originarios de diferentes lugares de Europa –entre quienes se contaban

---

<sup>120</sup> Recuperando la analogía con el idioma español, tampoco es posible plantear que esta lengua se habla de la misma manera al día de hoy que en el algún punto del siglo XIX.

intelectuales, artistas, bohemios e incluso militares— fueron dejando a través de testimonios volcados a lo literario y lo visual, en donde asentaban su percepción de las ciudades, las personas, las costumbres y el paisaje de dicha región. De a poco, lo andaluz se transformó en una suerte de mito, en una tierra de leyendas y se le comenzó a percibir como un lugar con exóticas diferencias. A decir de Ana Moreno, estas representaciones fueron tan poderosas que incluso terminaron identificando a toda España. En consecuencia, pasaron décadas para que tales asociaciones con lo español y lo andaluz fueran diluyéndose, aunque muchas de éstas aún perseveran.<sup>121</sup>

Bajo la perspectiva de Rocío Plaza, la visión turística de la región andaluza contribuyó significativamente a la generación de todo un imaginario. Ya desde el siglo XVIII despertaba interés debido a que se contraponía al habitual *Grand Tour* que solían hacer las élites europeas. Si éste se centraba en el mundo grecolatino con Italia y Grecia como puntos nodales, la visita a Andalucía ofrecía otro territorio distinguido por sus atributos legendarios, llenos de misticismos y anclado al pasado de influencia árabe de la región.<sup>122</sup>

No obstante, para la autora, un hecho que demarca aún más la apuesta por ciertos referentes como escaparates de la realidad española fue la exposición internacional de Londres de 1851. En el evento, la selección para representar a España consistió en un fragmento de la Alhambra y una plaza de toros a escala con espectadores diminutos, vestidos con trajes tradicionales. Así, se daba paso de manera oficial a mostrar como atractivo fundamental al pueblo, con sus costumbres y un patrimonio arquitectónico de influencia musulmana, para hacer de España un destino singular.

Por su parte, el estudio de Manuel Hijano y Francisco Martín respecto a la construcción de la identidad andaluza y lo turístico, deja ver la correspondencia entre los libros de viajeros y las guías turísticas. Para los autores, a través de dichos escritos se trazaron señas de identidad y un modo de ser bastante artificial de lo andaluz que, más bien, aisló elementos para reinterpretarlos como un todo armónico que desembocó en un reclamo de consumo.

---

<sup>121</sup> Ana Moreno Garrido (2012). “La primera edad de oro. Cuando el ocio decimonónico da paso a nuevas formas de viajar” en *Andalucía en la historia*, año X, núm, 37, julio-septiembre, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, p. 16.

<sup>122</sup> Rocío Plaza Orellana (2012). “Un nuevo destino. Un viaje que ensanchó el *Grand Tour*” en *Andalucía en la historia*, año X, núm, 37, julio-septiembre, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, p. 9.



Con frecuencia, independientemente del año de publicación tanto de la literatura de viajes como de las guías turísticas, éstas coincidían en presentar la historia de Andalucía con referencias a su pasado musulmán, para enfatizar un aspecto misterioso a la vez que mostrar a la región andaluza como un paraíso natural, virgen y lleno de exotismos. No sólo eso, también se llegó a establecer un carácter universalista de la población andaluza, en que solía destacarse la forma de hablar, una tendencia a conversar con refranes como parte de su modalidad expresiva, su alegría y, en general, se les mostraba como habitantes sumergidos en un pasado remoto, ligado a una herencia del al-Ándalus.<sup>123</sup> En suma, para estos autores se generó una identidad construida y repetida sistemáticamente, que en buena medida fue detonada por el discurso emanado de los viajeros románticos y reelaborada tanto en otros escritos de viajes como aquellos de índole turística.<sup>124</sup>

Otro de los idearios que marcaron a la región de Andalucía fue la presencia de los gitanos. Para María Sierra, a partir del siglo XVIII, pero sobre todo durante el XIX, “numerosos viajeros fijaron en sus escritos (cuadernos de viajes, guías, novelas) y en sus imágenes (óleos, grabados, fotografías), los rasgos de un pueblo que concitó la curiosidad etnográfica y las ansias de la Europa autoconsiderada civilizada”.<sup>125</sup> A través de esos escritos cobró fuerza un imaginario, donde los gitanos se mostraban, por un lado, como un pueblo arcaico y a modo de una “raza fósil” inmune al progreso; y por otro, como seres libres, instintivamente artistas y amantes de la vida nómada. Entre estos elementos también figuró una construcción diferenciada entre el varón gitano y la mujer gitana, en que el primero se ajustaba hasta la violencia a un código de honor de una masculinidad muy estricta, mientras que la mujer gitana fue hipersexualizada, salvaje –y a la vez

---

<sup>123</sup> Nombre dado a la Península Ibérica por los musulmanes durante el tiempo en que se asentaron en dicha región. El hecho tuvo lugar a principios del siglo VIII, con lo que se dividió el territorio en el estado musulmán del al-Ándalus (en la parte sur) y en los reinos de influencia cristiana (en la zona norte). Luego de distintas fases de expansión y retracción, la ocupación árabe se extendió desde el año 712 hasta 1492, cuando se les expulsó de Granada, última región bajo su influencia.

<sup>124</sup> Manuel Hijano y Francisco Martín (2007). “La construcción de la identidad andaluza percibida y proyectada como reclamo turístico: los libros de viaje y las guías turísticas del siglo XX (1920-1970)” en *Revista HMiC: historia moderna i contemporània*, núm. 5, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 95-107.

<sup>125</sup> María Sierra (2017). “Estereotipos gitanos del siglo XIX. Un invento romántico” en *Andalucía en la historia*, año, XV, núm. 55, enero-marzo, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, p. 21.

Según la autora, parte de los datos más significativos respecto al estereotipo gitano se encuentran desde Alexandre Dumas (1802-1870) a Théophile Gautier (1811-1872) por el lado francés, hasta George Borrow (1803-1881) o T. S. Eliot (1888-1965), por el inglés.

conquistable—, asociada a bailes definidos por su sensualidad y ataviada de vestuarios tradicionales como el traje de mantoncillo y tela de lunares.<sup>126</sup>

Por supuesto, bajo tales visiones, numerosos poetas, novelistas, autores de piezas teatrales y músicos alimentaron imaginarios afines, los cuales mucho tiempo después continuaron alentando películas y otros géneros.<sup>127</sup> Quizá, entre las obras más conocidas y recreadas se encuentre *Carmen* (1845) del francés Prosper Mérimée,<sup>128</sup> escrito en que el autor cuenta el ir y venir de una “gitana auténtica”, seductora y fatal, cuyo desenlace es un feminicidio.<sup>129</sup> En efecto, la narrativa de Mérimée es una muestra clara de la presencia de los imaginarios referidos con anterioridad, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

[...] Además, las andaluzas me daban miedo; aún no me había acostumbrado a sus modales; siempre de broma, nunca una palabra seria. [...] Vi a esa Carmen que usted conoce, en cuya casa lo encontré hace unos meses.

Llevaba una falda encarnada, muy corta, que dejaba ver las medias de seda blancas con más de un agujero, y unos preciosos zapatos de tafilete rojo anudados con cintas color de fuego. Apartaba la mantilla para enseñar hombros y un gran ramo de casia que sobresalía de su pechera. También llevaba una flor de casia en la comisura de la boca, y avanzaba balanceándose sobre sus caderas como una potranca de la yeguada de Córdoba. En mi tierra [Navarra], una mujer con esa ropa hubiera hecho santiguarse a todo el mundo. En Sevilla, todos le echaban algún piropo atrevido sobre su porte; ella respondía a todos mirándolos de

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 21-23.

<sup>127</sup> *Ídem.*

María Sierra establece que hay registro de al menos 64 óperas “de gitanos” realizadas en el siglo XIX que contribuirían a extender el estereotipo romántico por las principales capitales europeas: Londres, París, Viena, Nápoles y Dresde.

<sup>128</sup> La obra de Mérimée cobró amplia popularidad a través de la adaptación del compositor francés Georges Bizet (1838-1875) en formato de ópera. Si bien *Carmen*, de Bizet, es probablemente la adaptación más famosa, hay numerosas versiones de danza, teatro y particularmente de cine. De acuerdo con Mauro Armíño rondan en el medio centenar los filmes que en distintos países e idiomas siguen, recrean o rehacen la aventura de los protagonistas de Mérimée. Ya en 1907 y 1909 se habían hecho rodajes, ambos con dirección hispano-estadounidense. Luego, en 1915 Cecil B. DeMille y Charles Chaplin lanzaron sus propias versiones. Entre las adaptaciones españolas se cuentan las de Florián Rey (1938) y Vicente Aranada (2001). También realizaron las propias el austriaco Otto Preminger (1954), el francés Jean-Luc Goddard (1983) y el senegalés Joseph Gai Ramaka (2001). Una muy significativa para el flamenco es la versión realizada por el español Carlos Saura (1983). Puede verse: Mauro Armíño (2003), prólogo al libro *Carmen*, Madrid, EDAF, p. 36.

<sup>129</sup> Varios pasajes de *Carmen* suman a la idea expuesta por María Sierra respecto a la construcción de la masculinidad y feminidad gitana: “Una vez le propinó un navajazo [el amante de Carmen]. Pues, fijese, ella cada vez lo quería más. Las mujeres están hechas así, sobre todo las andaluzas”. Prosper Mérimée (2003 [1845]). *Carmen*, Madrid, EDAF, p. 129.

rejo, con un brazo en jarras, descarada como la auténtica gitana que era. Al principio no me agradó, y proseguí mi tarea; mas ella, siguiendo el ejemplo de las mujeres y los gatos que no vienen cuando los llamas y cuando no los llamas vienen, se paró delante de mí y me dirigió la palabra.

–Compadre –me dijo con acento andaluz–, ¿quieres darme tu cadena para llevar las llaves de mi arcón?

–Es para sujetar la aguja del fusil –le respondí.

–¡La aguja! –exclamó echándose a reír–. ¡Ah, si necesitas agujas, es que el señor hace encaje!

Todos los que allí estaban se echaron a reír, mientras yo me ponía colorado sin encontrar respuesta adecuada.

–Vamos, corazón –prosiguió ella–, ¡hazme siete varas de encaje negro para una mantilla, agujetero de mi alma!<sup>130</sup>

Ahora bien, la razón de exponer este imaginario creado en torno a la región de Andalucía reside en que ahí mismo se encuentra articulado el flamenco. Se enmarcó en tales idearios llenos de toreros, bandoleros, guitarras, gitanas y gitanos, donde también figuraban las bailaoras, además de otros referentes. Es decir, dentro de las diferentes músicas y danzas que podían atañer a la Península, el flamenco se fue decantando como un identificador de lo andaluz, proceso mediante el que también se le atribuyeron características particulares y del mismo modo se volvió una demanda entre los viajeros.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, diferentes poblaciones de Andalucía se adaptaron para satisfacer las necesidades de los viajeros, ya fuera bajo impulso de la misma población o por instancias gubernamentales y turísticas, en donde así como se harían populares las rutas a caballo y burro por la serranía andaluza o las visitas a sitios arquitectónicos de herencia musulmana, también cobrarían notoriedad las fiestas privadas en que se podía disfrutar de diferentes danzas, entre las cuales aparecía el flamenco.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Mérimée (2003). *Carmen*, pp. 93-95.

<sup>131</sup> Plaza (2012). “Un nuevo destino...”, pp. 10-11.

La autora recoge una serie de fotografías que datan del año 1890, realizadas por un grupo de turistas británicos, cuyo recorrido muestra lugares y ocasiones de interés turístico de Andalucía. Luego de desembarcar en Algeciras, se trasladaron a Granada, donde capturaron imágenes de la Alhambra; se retrataron disfrazados de moriscos y recorrieron el Sacromonte, sitio en el cual fotografiaron a mujeres ataviadas con mantones de manila y vestidos de volantes con lunares. Después se trasladaron a Sevilla, a la plaza de toros. Finalmente, su recorrido terminó en Córdoba, con fotos de la mezquita-catedral.

Con objeto de ejemplificar los imaginarios antes esbozados, a continuación se muestra una selección de diez carteles procedentes de instancias de promoción turística, ya sea de la oficina nacional de turismo española o de sus ayuntamientos, así como dos anuncios de la línea aérea española Iberia (figuras 1-10). Se trata de observar plasmados los referentes con que se asoció a Andalucía –con los cuales también se identificó a España– y su reiteración en diferentes épocas.<sup>132</sup>

Aunque los imaginarios aludidos anteriormente se forjaron principalmente en el siglo XIX, las imágenes que se presentan datan de 1919 y hasta 2015. No obstante, se pueden distinguir en éstas tales rasgos, así como su continuidad a lo largo del siglo XX y aún en el XXI. Consecuentemente, en las publicidades se encuentra la ya mencionada arquitectura de procedencia musulmana, toreros, guitarras, mujeres usando mantoncillos y vestidos de lunares y volantes, etcétera. Incluso, aunque en la imagen número seis se señala la noción de que España es una tierra de contrastes, se miran las mismas características esbozadas en los escritos románticos, por lo que, lejos de parecer contrastes, se aprecian más como reiteración de dichos idearios.

En varias imágenes se observan bailes que a pesar de no explicitarse como flamenco, tienen –por lo menos en la actualidad– una asociación con esta expresión. Es decir, hay referentes al mantón, a un tipo de postura corporal, incluso a una percepción de movimiento que, si bien no necesariamente correspondería al flamenco, contiene una carga latente hacia él.

A este propósito, Cristina Cruces-Roldán observa que en la España de los siglos XVIII y XIX, las indumentarias de maja y castiza se asumieron como propias y fueron instrumentalizadas por la clase privilegiada, equiparándolas con “lo popular”, en donde se cosificaron actitudes y toda una estereotipia que devino en referentes perdurables en la concepción de “lo andaluz”. De este modo, el prototipo de vestimenta femenina con elementos como el volante, el mantoncillo, la tendencia al color festivo y adornos adoptados por la aristocracia, se retomaron en la definición del traje “de flamenca”, “de gitana” o “de bailaora”.

---

<sup>132</sup> No se niega en modo alguno la existencia de otros referentes sobre España, pero lo que se quiere enfatizar es que estos imaginarios persisten en diferentes épocas y son asociaciones que tienen mucha fuerza.

A partir de la codificación del género musical flamenco como expresión artística y de su consolidación en tanto oferta de negocio en las últimas décadas del siglo XIX, nació el traje de flamenca como demanda. Se convirtió, entonces, en un signo de fidedignidad, en el que también se catalogaron atributos y posturas corporales cifradas como propias de mujeres de raza gitana. Tomando en cuenta lo anterior y que el flamenco llegó a ser parte de los imaginarios recurrentes del romanticismo y de aquellos con los cuales se fue identificando a España, se entiende que las imágenes mostradas también integran el repertorio visual con el que se asocia al género.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Cristina Cruces-Roldán (2016). “Vestir el flamenco. Cultura, historia, arte y mercado” en Rafaela Norogrande y Alfonso Benetti (coord.), *Moda, música y sentimiento*, Sao Paulo, Estação das Letras e Cores, pp. 307-314.



Figura 1. Publicidad, 1919.

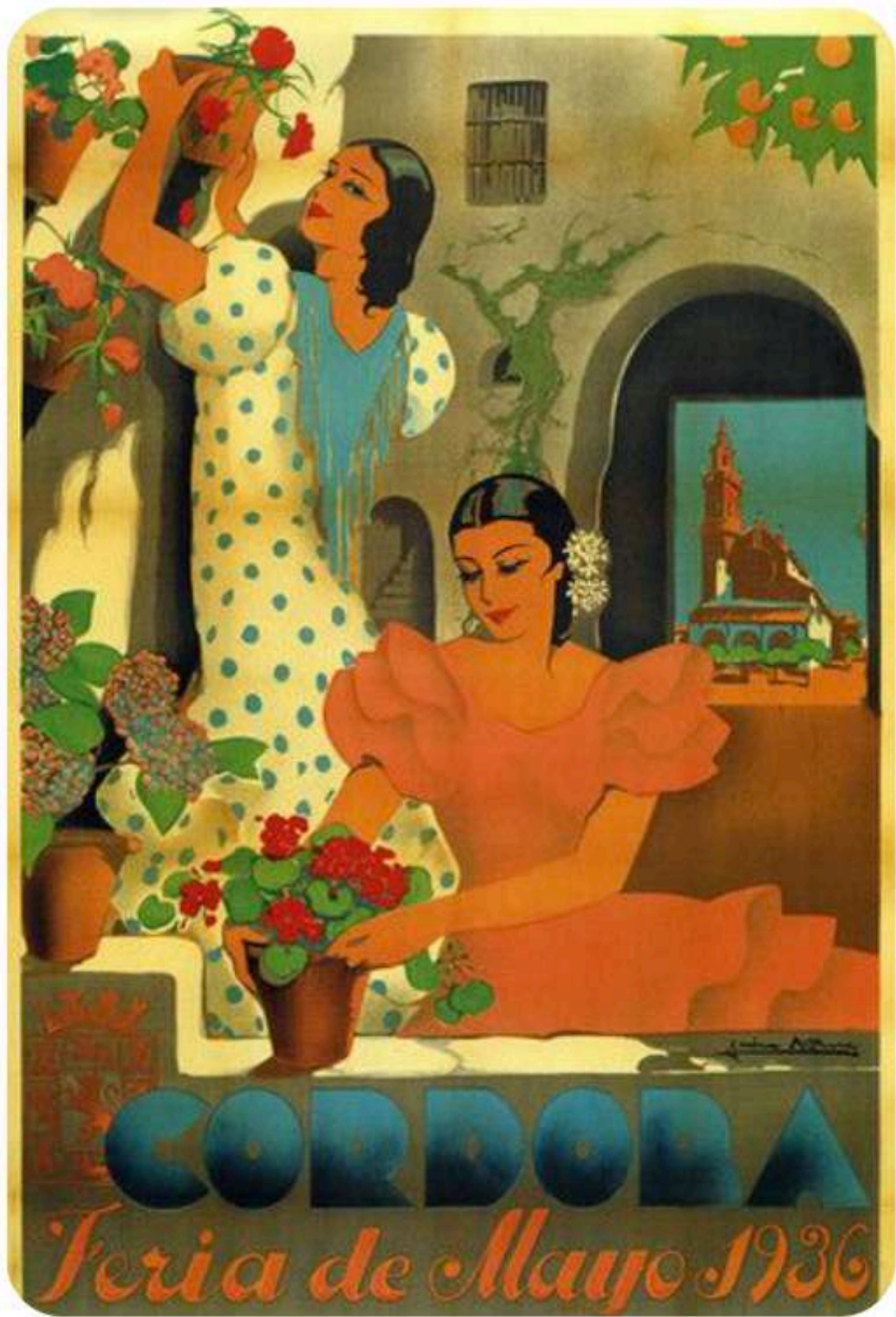


Figura 2. Publicidad, 1936.

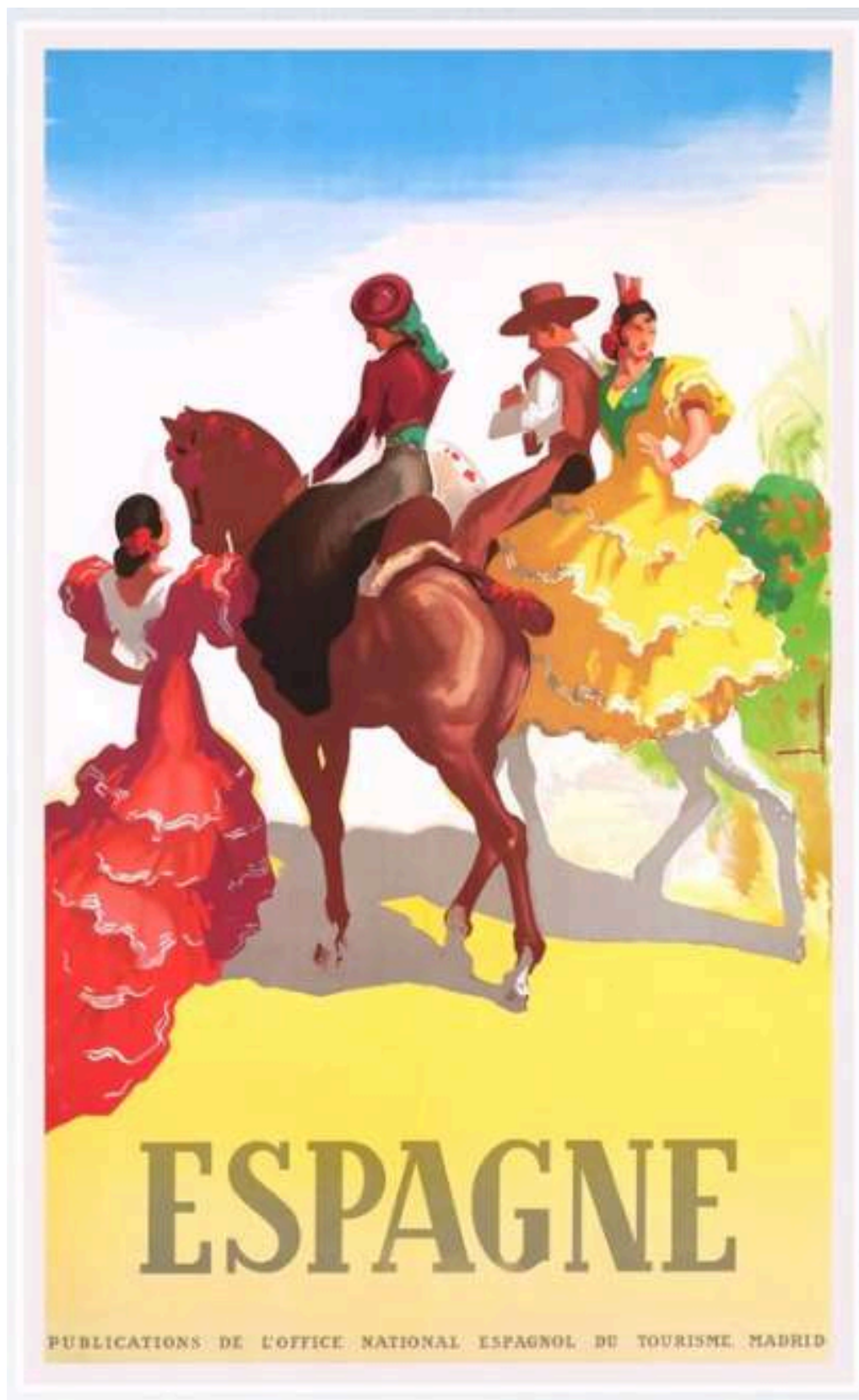


Figura 3. Publicidad emitida por la Oficina Nacional de Turismo Español, 1949.





Figura 4. Publicidad emitida por la Dirección General de Turismo, años cincuenta.



Figura 5. Publicidad de la aerolínea Iberia, años sesenta.




Figura 6. Publicidad de la aerolínea Iberia, años sesenta.



Figura 7. Publicidad, 1973.

# España es simpatía



*Sea amable con los turistas.  
Es fácil porque somos así.*

TUR ESPAÑA. SECRETARÍA GENERAL DE TURISMO • M.T.T.C.




Figura 8. Campaña publicitaria *España es simpatía*, 1998.



# SPAIN *by* VALLHONRAT

PASSION FOR LIFE · A PERSONAL  
VIEW BY JAVIER VALLHONRAT

*"In Flamenco dancing, the spiritual and physical became one. It is a struggle of contradictions where the expressive gesture, form and posture and the frenzied movements bleed into one another in an eternal play of seduction"*



Figura 9. Campaña publicitaria *Spain by...* 1996.



Figura 10. Publicidad, 2015.

Lo que se ha querido mostrar hasta el momento es la creación de referentes en torno a la región de Andalucía, sus habitantes, sus modos de ser e incluso sus corporalidades. Estos elementos más que corresponder a realidades específicas, son construcciones estereotípicas, que incluso llegaron a identificar a toda España. Constituye un hecho que conlleva bastante violencia pues, como señala Edward Said, aun cuando en el horizonte estereotípico las ideas respecto a lo otro se relacionan con una realidad determinada, la lectura hecha de éstas se cimienta desde una configuración de poder que propicia un tipo de lenguaje, pensamientos, visiones, imágenes y una atribución de esencia inmutable o de abstracción absoluta de una realidad.<sup>134</sup> De ahí que se extienda una visión inmóvil de la otredad, toda vez que se da un proceso de desplazamiento y enmascaramiento, en donde el estereotipo desempeña la función de un lente o filtro a través del cual se mira y se aproxima al otro, un antejo que se obstaculiza la posibilidad de tener una mirada más extensa e íntegra del otro.<sup>135</sup>

En sentido semejante, Homi Bhabha plantea que los estereotipos son una forma de conocimiento e identificación del otro; se ubican entre lo ya conocido y algo que debe ser repetido incesantemente. Son un modo de representación de la otredad, en que hay una limitación y contención del sujeto, y tales representaciones son consideradas como una realidad.<sup>136</sup> Es decir, hay una noción de fijeza en la construcción de la otredad –muy característica del discurso colonial–, donde los atributos adjudicados a lo otro no son una falsa representación de una realidad dada, sino una simplificación en que esa realidad se percibe de manera detenida, fija y se niega la diferencia, una especie de fantasía donde se manifiesta el deseo de un origen puro que siempre es amenazado por su división.<sup>137</sup>

Visto de este modo, el estereotipo funge como una articulación estratégica de coordenadas de conocimiento, en la cual los sujetos son puestos en una relación de poder y reconocimiento asimétrica.<sup>138</sup> Por ello, y en términos de Eduardo Restrepo, los estereotipos no son sino una descripción unilateral en que la multiplicidad de lugares, de existencias, las mismas personas, son aplanadas por una red de narrativas literarias, de imágenes artísticas y explicaciones científicas producidas a partir de una distinción ontológica radical con

---

<sup>134</sup> Edward Said (2015 [1978]). *Orientalismo*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 24-28.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 26, 59, 92.

<sup>136</sup> Homi K. Bhabha (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, pp. 91, 93.

<sup>137</sup> *Ídem.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 97, 99.



Occidente (lo bueno, lo desarrollado, lo científico), una imaginación que es también voluntad de dominación.<sup>139</sup>

El flamenco, al estar entretelado en estos horizontes, también derivó en un imaginario con asociaciones muy potentes, entre las que se encuentran aspectos como una procedencia geográfica definida (Andalucía) y un prototipo de ejecutantes (los gitanos). Como sostiene Berenice Corti, tales atribuciones de pertenencia territorial y de raza generan dicotomías que estratifican a la música y a sus practicantes, condición que históricamente ha tenido centralidad en los procesos de legitimización y de autoridad dentro de los géneros.<sup>140</sup>

De esta manera, la música asociada a un país en específico –y a una idea racial–, si se produce fuera de éste muy probablemente sea recibida con ciertos prejuicios, valorada con menores atributos en cuanto a su calidad e incluso percibida como menos “auténtica”, en comparación con aquella elaborada dentro de su espacio de identificación.<sup>141</sup> Por decirlo así, se crean músicas de *adentro* y de *afuera*. España, específicamente Andalucía, se instaure como la demarcación del flamenco, su *adentro*. Mientras que toda aquella producción del mismo género desarrollada fuera de ese sitio queda como externa, de *afuera*. Asimismo, el gitano en tanto situado como el sujeto emblemático del flamenco racializa en los mismo términos al género: el gitano como el *adentro* y el no gitano –“el payo”– como el *afuera*.

Estos conceptos han plasmado parte importante en la constitución del flamenco que, en tanto perneada por el estereotipo, resulta acotada y contenedora de sus diferentes afluentes históricos y de los mismos sujetos que lo encarnan. Además, tales rasgos han llegado a entenderse como señas de la forma más auténtica u original del flamenco, desplazando así a otra serie de vertientes y entendimientos sobre el género.

Se ha tratado de exponer que los géneros musicales y dancísticos se producen a partir de un tejido de diferentes instancias. Entre éstas, pueden situarse industrias como el turismo, pero también disciplinas como la literatura, las artes, la ciencia y las humanidades,

---

<sup>139</sup> Eduardo Restrepo (2020). “Sujeto de la nación y oterización” en *Tabula Rasa*, núm. 34, abril-junio, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 277-280.

<sup>140</sup> Berenice Corti (2015). *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet musical, p. 27.

<sup>141</sup> Berenice Corti (2018). “Territorios, mapas, y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar un jazz latinoamericano” en *Revista musical chilena*, año LXXII, enero-junio, n° 229, p. 18.

que pueden llegar a incidir en procesos de legitimación, de estereotipación y de purificación.

Sobre los ámbitos disciplinarios, Ana María Ochoa observa que entre sus peculiaridades se encuentra el despliegue de agentes reconocidos por determinados tipos de trayectorias que fungen como voces de autoridad en ciertos medios. En este sentido, intelectuales, artistas, académicos o científicos, pueden ser detonadores o mediadores en múltiples esferas de entextualización e inscribir diversos imaginarios; identificarse, pues, como emisarios de estimable legitimidad para incidir en procesos de canonización y purificación. O sea, en el tratamiento en el que formas específicas –en este caso de una expresión musical y dancística– se tomen por representativas de una noción de tradición o de autenticidad.<sup>142</sup>

Para el caso del flamenco, aunque numerosos escritores contribuyeron a fijar una serie de imágenes en los siglos XVIII y XIX, en el XX intervino uno de manera sustancial, desde su postura y rango de influencia en tanto literato e intelectual: Federico García Lorca (1898-1936).

Sin negar la capacidad del poeta granadino al haber creado un sistema estético original en su escritura, hay autores que observan en varios de sus escritos continuidades con los estereotipos emanados del romanticismo. De esta manera, mientras Christian Von Tschilschke ve en la obra de Lorca un enfoque mistificador de Andalucía –donde ésta funciona como un *pars pro toto* para toda España– aún próximo a ese oriente exótico y misterioso, primitivo, original y como sur arcaico;<sup>143</sup> Jesús Torrecilla percibe la misma Andalucía asociada al orientalismo musulmán de un distante pasado, además de agitanada, primitiva, fatalista, de pasiones extremas, de sangre y navajas.<sup>144</sup> Sin embargo, Torrecillas

---

<sup>142</sup> Ana María Ochoa (2005). “García Márquez, Macondismo and the Soundscapes of Vallenato” en *Popular Music*, vol. 24, núm. 2, Cambridge University Press, pp. 209-210.

<sup>143</sup> Christian von Tschilschke (2017). “El ‘oriente interior’ de Lorca. Apuntes de una lectura de *Bodas de sangre* desde la perspectiva postcolonial” en *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 42, núm. 2, p. 450.

<sup>144</sup> Jesús Torrecilla (2008). “Estereotipos que se resisten a morir: el andalucismo de *Bodas de sangre*” en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 33, núm. 2, pp. 229, 242.

El autor establece que Lorca, lejos de mostrar una España diferente a los escritos emergidos desde el siglo XVIII, se acerca demasiado al estereotipo exotista del romanticismo, no obstante la cercanía del poeta con la Segunda República Española, caracterizada por su constitución moderna, una economía que de manera creciente incorporaba a las mujeres en su fuerza laboral, una activa vida cultural y unas organizaciones obreras cada vez más conscientes de su poder.

argumenta la necesidad de entender el contexto en el que escribe Lorca para no encasillarlo como un mero reproductor de lugares comunes.

De manera breve, el ambiente en el que se desarrolló García Lorca se enmarcó en medio de una hegemonía cultural establecida por Francia, luego de la llegada de los Borbones al trono español (1700). Este hecho generó ambivalencias entre los españoles: un alto porcentaje de las clases altas se esforzaba por seguir los modelos prestigiosos de Francia, algunos idealizaban la tradición nacional de la época de oro, mientras que otros tantos miraban en el pueblo una alternativa de autenticidad, sobre todo en aquellos grupos marginales.

Esta última postura –con sus respectivos matices– más allá de pensarse meramente costumbrista, quiere oponerse a Francia. Consecuentemente, si lo francés se identifica con la corte y las clases altas, lo español se desplaza hacia los ambientes populares; si lo francés se considera lógico y racional, lo español deberá ser imprevisible y apasionado; si lo francés es regulado, lo español es entonces espontáneo. Esta imagen hace que Andalucía, geográfica e históricamente más cercana a África, se ajuste mucho mejor a esa visión que otras regiones de España. Desde la postura de que cuanto más alejado se estuviera de la corte era mejor, los supuestos ambientes bajos e incultos, por ejemplo los de los gitanos o los toreros, se entendían como más primitivos y elementales, y por ende más auténticos.<sup>145</sup>

Pero, aunque tal imagen andalucista surgió dentro de España, los románticos europeos alteraban y exageraban esa visión, divulgándola por toda Europa, durante el siglo XIX. La España en clave andaluza dejaba de ser un gesto de afirmación frente a Francia, para mostrarse como prueba de que el país ibérico no formaba parte de Europa, por lo que España se desplazaba hacia el espacio de las sociedades exóticas y primitivas.

Bajo ese contexto, Lorca pretendía redefinir el concepto de autenticidad y, desde fechas tempranas, afirmó querer crear una obra andalucista de la cual emergiera dicho proyecto.<sup>146</sup> Precisamente, dada su asociación a lo andaluz y lo gitano, Lorca veía en el flamenco un campo fértil mediante el cual expresar la autenticidad que se buscaba. De hecho, varios de sus escritos versan en torno a éste y, lo que es más, junto con el

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 230-233.

<sup>146</sup> *Ídem.*

compositor Manuel de Falla y otras personalidades, organizó el “Concurso del cante jondo”, en 1922, el cual se volvió un hito en el devenir del flamenco.<sup>147</sup>

Dada la carga peyorativa que para algunos intelectuales significaba los referentes andaluces en tanto visiones estereotipadas que presentaban una imagen poco positiva, Torrecillas observa:

Tanto [el compositor Manuel de] Falla como [Federico García] Lorca eran conscientes de que, si querían dotar el concepto de Andalucía de un renovado prestigio, no sólo debían confrontar el castellanismo entonces generalmente aceptado entre los medios intelectuales, sino que se verían asimismo en la obligación de cuestionar al andalucismo de opereta del siglo anterior, y sustituirlo por uno [que consideraban] más depurado y profundo.<sup>148</sup>

Por tanto, como lo explica Miguel Berlanga, mediante ensayos y conferencias, Lorca y Falla articularon un discurso centrado en la necesidad de salvaguardar la pureza y la autenticidad de lo que designaron como el *primigenio cante andaluz* o *cante jondo* que sólo el pueblo humilde de Andalucía habría conservado en su verdadera y prístina pureza.<sup>149</sup> Pretendían recuperar un arte de cualidades intrínsecas que distaba de los referentes emergidos de las denominadas españoladas,<sup>150</sup> y con el cual se enaltecerían los valores profundos de la sociedad hispana.

Torrecillas, a través de la revisión de los escritos de García Lorca alusivos al tema, observa que este literato partía de la idea de que hay una confusión entre cante jondo y flamenco. Desde su noción, el flamenco evoca en la mente de la mayor parte de la gente cosas inmorales y de mal gusto: la taberna, la juerga, la españolada. Pero si el flamenco ha derivado en ambientes obscenos, el cante jondo se remonta a fuentes más transparentes. El cante jondo –estipula Lorca– proviene de los sistemas musicales de la India y es un

---

<sup>147</sup> Entre los escritos de García Lorca relacionados con el flamenco se encuentran: *Poema del Cante Jondo* (1921), *Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado “Cante Jondo”* (1922), *Juego y teoría del duende* (1933).

<sup>148</sup> Torrecilla (2008). “Estereotipos que se resisten...”, p. 233.

<sup>149</sup> Miguel Ángel Berlanga (2017). *El flamenco, un arte musical y de la danza* (versión libre), Universidad de Granada, p. 11. Consultado en línea: [https://www.researchgate.net/publication/317878572\\_El\\_Flamenco\\_un\\_Arte\\_Musical\\_y\\_de\\_la\\_Danza\\_seleccion](https://www.researchgate.net/publication/317878572_El_Flamenco_un_Arte_Musical_y_de_la_Danza_seleccion) [Recuperado en enero de 2021].

<sup>150</sup> Españolada, concepto que aparece originalmente en francés, *espagnolade*, para dar nombre a los productos culturales nacidos del romanticismo.

rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales. Por ello, lo “jondo” representa un arte genuinamente andaluz del cual los gitanos representan no sólo su espíritu sino le otorgan su forma definitiva.<sup>151</sup>

Esta visión lorquiana se ve condensada en el Concurso de 1922. Así, aunque el poeta no inventó propiamente conceptos como el de jondo, ni fue el primero en referir representaciones en torno a la posible pureza o impureza en el flamenco, sí las colocó en un ámbito de circulación muy extenso, desde sus atributos de persona letrada y su rango de influencia en círculos artísticos e intelectuales, con lo que dejó una marca significativa en el flamenco. Su huella se observa, por un lado, en que el universo gitano recreado en su prosa y poemas formó parte de los repertorios e imágenes que circundan al flamenco, muchos de ellos reflejados tanto en letras de cante como en montajes escénicos y de otros tipos.

Por otro lado, sus percepciones sobre la autenticidad y pureza dentro del género están plasmadas en distinciones como lo flamenco y lo jondo, las cuales alimentan y respaldan idearios para entender, valorar y clasificar los “palos” según su proximidad a una idea de origen. Aun cuando no se diferencien separados lo jondo y lo flamenco, es común que se adjetive de jondo a aquello que se tome por representante de mayor antigüedad, tradicionalidad, autenticidad o pureza. Globalmente, todos estos referentes alientan a seccionar los “palos” en grados de importancia (la siguriya “gitana” para Lorca y Falla como la de mayor pureza), en asentar agentes legítimos de la práctica e inventiva del flamenco (el gitano-andaluz), así como regiones nucleares (Granda, Sevilla, Cádiz) e incluso barrios específicos de éstas (Sacromonte, Triana, Jerez, respectivamente).<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Torrecillas (2008). “Estereotipos que se resisten...”, pp. 233-234.

<sup>152</sup> La vinculación del flamenco con lo gitano es por demás recurrente, lo mismo que las marcas de grados de autenticidad. Esto se puede observar en fuentes desde diccionarios como el de la Real Academia Española, hasta materiales especializadas como el *Diccionario Harvard de la música* o en *The new grove dictionary of music and musicians*. En este último, la entrada “flamenco” señala que este género se puede dividir en dos ramos: el flamenco y lo jondo, reiterando la idea de que lo jondo tiene mayor autenticidad. De igual manera, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, se entiende por jondo “solemnidad, primitivismo y profundidad”. Por otro lado, en el año 2016 realicé un breve ejercicio con un grupo de estudiantes de la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM); pregunté sobre conocimientos generales de flamenco. Aunque ninguno había visto o escuchado propiamente flamenco, todos dieron una respuesta: aparecieron asociaciones a lo gitano, a lo jondo, se refirieron imágenes de una bailaora con una postura en que los brazos se encuentran levantados, a la sensualidad del baile, además de aludir al zapateado y la presencia de guitarras y castañuelas.



Figura 11. Cartel del Concurso de Cante Jondo.

Se observa, pues, el papel de un intelectual estableciendo rasgos para un género, en este caso de pureza y genuinidad, que detonan percepciones llenas de asimetrías y llegan a constituirse como formas legítimas. De hecho, señala Miguel Berlanga que el Concurso de 1922 convocado por Lorca, anticipó las bases para que posteriormente, entre las décadas de los sesenta y ochenta del siglo pasado, aflorara la revalorización del tradicionalismo, en donde se pretendió definir un canon para el flamenco, tanto de “palos” como de artistas y formas de ejecutarse, lo cual aún prevalece en diversos aspectos.<sup>153</sup> Así, independientemente de si a Lorca se conciba continuador de estereotipos románticos, costumbrista, pro gitano o vanguardista, sus conferencias, su autoridad y su interrelación con un sector del medio flamenco de su época, contribuyeron fuertemente en la construcción de un paradigma muy potente del flamenco.

<sup>153</sup> Berlanga (2017), *El flamenco, un arte...*, p. 11.

Además de Federico García Lorca, hay números autores que suman y reiteran, desde diferentes medios, la noción de un flamenco puro. Por ejemplo, el libro *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), del cantaor Antonio Mairena y el periodista Ricardo Molina, probablemente sea uno de los que más ha propagado tal representación.<sup>154</sup> En este documento se adjudica categóricamente a los gitanos la exclusividad creativa del flamenco, y más específicamente a los gitanos de Andalucía.<sup>155</sup>

Los gitanos crean o forman el cante primitivo; son los agentes creadores. Pero lo forjan con metales en su mayoría andaluces. Eso explica el fenómeno de que sólo los bajo-andaluces, y no los gitanos de otras regiones españolas o del mundo, sean sus cultivadores y depositarios fieles.<sup>156</sup>

De igual manera, dichos autores establecen que hay “palos” fundamentales (siguiriya, soleá, tango, bulería) y otros situados en la periferia, cuyo valor es meramente tangencial. Se afirma también la existencia de voces propias para el cante: se denomina como “natural” a la voz gitana. Adicionalmente, estipulan que las letras cantadas se distinguen entre gitanas, y caracterizadas por su contenido “humano, directo, vivido y desnudo”; mientras que las no gitanas son de pretensión literaria, complacientes y efectistas. Además, para estos autores al flamenco “puro” solamente se le puede ubicar en el pasado, en una esfera hermética, rural y de pobreza.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Las ideas plasmada por Antonio Mairena desprenden una clase de doctrina llamada *Mairenismo*, la cual aboga por el flamenco como creación exclusiva de los gitanos y su “contaminación” al desligarse de ese núcleo.

<sup>155</sup> Para Gerhard Steingress, “la existencia de una raza gitana ya era una ficción en el siglo XVIII: ser gitano significa menos pertenecer a un grupo étnico entre otros que pertenecer a las clases más bajas y despreciadas de la sociedad andaluza. Lo decisivo para la situación de los gitanos no fue su raza, sino su posición social. Después de siglos de asimilación permanente los gitanos han perdido muchas de sus características étnicas convirtiéndose en andaluces. Ser gitano es señalar características individuales de ciertos andaluces, reforzadas quizá por la familia o la vecindad y que poco a poco dan lugar a una conducta popular fingida por parte de los aficionados al exótico mundo gitano”. Citado por Adriana Guzmán (2017) en “Fascinación y extrañeza: la consolidación del flamenco en la España de los siglos XIX y XX”. *Alteridades*, vol. 27, núm. 54, julio-diciembre, Ciudad de México, UAM-I, p. 70.

<sup>156</sup> Antonio Mairena y Ricardo Molina (1963). *Mundo y Formas del cante flamenco*, Córdoba, Bial de Flamenco, p. 25.

Este texto puede ser considerado dentro las producciones denominadas como flamencología. Es decir, estudios en donde los orígenes, desarrollo y naturaleza de los cantes flamencos son temas centrales. Un gran número de estos escritos producidos por los designados flamencólogos –generalmente periodistas, prosistas, aficionados al flamenco o artistas–, han sido criticados por sus endeble bases documentales.

<sup>157</sup> *Ibid.*, pp. 73, 77, 95, 148.

En resumen, desde voces literarias, artísticas, académicas e intelectuales, se propaga por diferentes medios un imaginario del flamenco cargado de estereotipos, el cual se reitera a lo largo del tiempo. Algunos de estos rasgos se vuelven marcas hegemónicas para el género, que definen un horizonte en la manera del *debe ser*; se traducen en un canon, en una idea de tradición con mayúscula, en un concepto de pertenencia y derecho sobre la participación legítima en el género, la cual conlleva –entre otras cosas– una lectura bastante racializada. Esto genera una visión unilateral del flamenco, bastante violenta, que recluye a otras posibles formas, al tiempo que traza un horizonte desde dónde mirarlo.

Por citar un par de ejemplos, la página web *El arte de vivir el flamenco*, sitio que reúne numerosas biografías de artífices del rubro, define en muchas de sus entradas si el personaje es *payo* (de *afuera*), no gitano, o si pertenece a alguna familia identificada como gitana (de *adentro*).<sup>158</sup> Por otra parte, en el perfil de *aireflamenco.com*, colocado en la red social *Facebook*, se lee un comentario de una cantaora mexicana en relación con un video, seguido de una respuesta de otra usuaria: “Perdona, tú nada entiendes de flamenco, para entender tienes que ser gitana y tú eres una paya”.<sup>159</sup>

Se ha observado cómo operan las premisas mencionadas antes, en términos de Mario Rufer, donde en el marco de articulaciones hegemónicas se disponen pasados como legítimos y se instauran formas cerradas. Al mismo tiempo, los códigos –en este caso los del flamenco– atraviesan procesos de captura, mediante los cuales su dinamismo e intersección con diferentes aspectos de la vida social quedan reducidos a unos cuantos elementos estáticos, y cuya procedencia se sitúa en un pasado más bien lejano. Es decir, se niegan influencias externas, actividades significantes en otros lugares, los respectivos marcos contextuales, así como la capacidad de agencia de múltiples actores multisituados geográfica y temporalmente. Se desplazan pues, otras formas de entender, ejecutar y narrar el flamenco, en tanto que el código –la gramática dispuesta para el proceso de la *parole*, como señalaba Jakobson– queda ensombrecido por el estereotipo.

La situación planteada no es exclusiva del flamenco y suele presentarse en otras formaciones artísticas. De acuerdo con Ana María Ochoa, históricamente se ha negado la

---

<sup>158</sup> <https://elartedevivirelflamenco.com> [Recuperado en enero de 2021]. Página a cargo del escritor e historiador de arte José María Ruiz Fuentes (Tetuán, Marruecos 1937).

<sup>159</sup> <https://www.facebook.com/aireflamenco> [Recuperado en enero de 2021]. Red social del portal web *aireflamenco.com* con sede en Madrid, cuyo objetivo es ofrecer noticias sobre flamenco.



plasticidad de la tradición, confundiéndola con un pasado anónimo y purismos desprovistos de la intervención de sujetos interactuantes.<sup>160</sup> No obstante, la autora plantea que, si bien la transformación de las tradiciones siempre ha sido motivo de duras controversias, desde la complejidad de los actores sociales se puede plantear como

[...] aquello que nos permite hilar la relación entre continuidad y cambio, y entre el individuo y la sociedad, esto es, la relación entre lo que somos por virtud de nacer en un espacio y un tiempo determinados y la manera como queremos crear y transformar a partir de ello. En este sentido, las expresiones artísticas que tienen un pasado histórico (y de laguna manera todas lo tienen) nos proveen un medio para dinamizar la relación entre pasado, presente y futuro, y entre el individuo y la sociedad a través de la manipulación creativa de los símbolos.<sup>161</sup>

En efecto, aun cuando las nociones de tradición con mayúscula y lo estereotípico operan de manera muy potente en expresiones como el flamenco, siempre hay otros posibles entendimientos y trayectorias. Homi Bhabha, sostiene que el estereotipo, si bien es fijeza, fantasía y clausura significados, a la vez es ambivalente. Es una suerte de sombra de algo más, una sutura de otro escenario negado del que el estereotipo genera una narrativa desde una posición de poder. De ahí su ambivalencia, pues siempre supone algo más, categorías intermedias, intersticios que muestran esa otra escena más allá del discurso dominante.<sup>162</sup>

Si bien es cierto que bajo la noción de tradición con mayúscula, desde la mirada estereotípica se reconoce a ciertos personajes, tipos de movimiento y sonido, “falsetas”, letras y lugares, el flamenco siempre ha tenido otras trayectorias. Incluso aquellos artífices reconocidos dentro de lo canónico y a quienes también se les suscribe como gitanos, contribuyen en la creación, propagación y expansión de formatos más allá de “lo Tradicional”. No se quiere negar que los agentes son dinámicos y pueden tener prácticas diferenciadas, superposiciones en la manera de entender y experimentar el flamenco.<sup>163</sup> Sin

---

<sup>160</sup> Ochoa (1997). “Tradición, género y nación...”, p. 36.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>162</sup> Bhabha (2002). *El lugar de la cultura...*, pp. 98-107.

<sup>163</sup> Como ejemplo, puede mencionarse el disco *Rock Encounter* (1966), colaboración entre el guitarrista flamenco Sabicas –muchas veces situado en el flamenco canónico– y Joe Beck, ahí se postula una suerte de

embargo, esos otros devenires y significaciones del flamenco no son tan conocidas, se quedan en lo inédito, salvo algunas excepciones.

Efectivamente, el flamenco ha tenido diversas rutas geográficas, temporales y de actores, así como escénicas, de grabaciones, filmicas, de intercambios con otros géneros como el rock, el jazz, el blues, etcétera. Es posible mirar a esas vías, muchas veces adjetivadas bajo etiquetas como experimental, vanguardista, de fusión, entre otras. En pocas palabras, el flamenco no es una expresión coherente, lineal –como probablemente no lo sea ninguna–; no hay una sola forma interpretativa, sino muchas operando simultáneamente, tanto en su devenir histórico como en la actualidad, mismas que pueden ser palpables aunque bajo procesos menos evidentes.

Al decir que el flamenco no es unívoco sino múltiple, no se apela a entenderlo desde una postura heterogénea ni se plantea acorde con una expresión que alberga diversidades de manera pasiva. Como lo explica Claudia Briones, las ideas en torno a lo heterogéneo o lo diverso no son neutras; por el contrario, son fruto de procesos de significación relacionados con maneras de entramar el sistema mundo. Entonces, la diversidad no es una característica de lo social ni es un dato de la realidad, sino una manera de pensar lo social, una construcción sociohistórica.<sup>164</sup>

La concepción de diversidad ha tenido distintos procesos de configuración y bases de sustentación, pero actualmente es común asumirla como una suerte de autonomía ensimismada.<sup>165</sup> Es decir, sin una relación, por lo menos no explícita, a que en eso declarado diverso siguen operando estructuras como las de clase social, raza, género, entre otras. Esto es, que lo diverso no constituye formas equidistantes, por el contrario, en su enunciación se llegan a ocultar relaciones de asimetría, conflictivas, de poder, violencias y procesos ríspidos.

---

rock flamenco. Lo mismo sucede con otros artistas considerados “tradicionales” que también participaron de formatos más “experimentales”. Por citar algunos: Carmen Amaya, Vicente Escudero, Enrique Morente, Camarón de la Isla, Paco de Lucía, Remedios Amaya.

<sup>164</sup> Claudia Briones (2009). “Diversidad cultural e interculturalidad: ¿de qué estamos hablando?” en Cristina García Vázquez (compiladora), *Hegemonía e interculturalidad. Poblaciones originarias y migrantes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 36-37.

<sup>165</sup> Patricio Rivas Herrera (2011). “Genealogía de la diversidad. La diversidad cultural como poder constituyente” en *Revista de investigación en cultura y desarrollo*, núm. 1, Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación de la Universidad de Girona. En línea: <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/4030/Walekeru-Num1-p20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Recuperado en enero de 2021].

Por ello, en el caso del flamenco no considero pertinente hablar de una diversidad en su modo de manifestarse, en tanto que existe una matriz ideológica, identificaciones preponderantes, en las cuales no queda plasmada una relación equidistante y democrática entre las colocaciones de significados; por el contrario, la configuración más tendiente a lo estereotípico se impone sobre las muchas connotaciones posibles.

En definitiva, la construcción estereotípica se erige como un lugar de poder que propicia una lectura asimétrica del flamenco. De ahí que me resulte de mayor congruencia pensar no en términos de diversidad, sino de disputas; en luchas por asentar significados tensionadas, en primera instancia, por una matriz ideológica, y que esas disputas dadas por el significado son precisamente el flamenco. En otras palabras, la premisa con la cual se teje esta investigación es que el flamenco es la disputa.

A continuación se muestra un esquema que refleja la idea de disputa (esquema 1). El modelo busca evitar mostrar a dicha expresión bajo esencialismos, autocontenida, aislada y exótica *per se*. Todo lo opuesto, pretende poner de manifiesto sus interconexiones, los diferentes elementos que actúan como fuerzas generadoras de tensiones, de las que emanan diferentes tácticas de activarlo –no necesariamente excluyentes entre sí–, y en donde el influjo de la matriz ideológica está de por medio. Así, entiendo el esquema como una guía para adentrarse en las fuerzas dinámicas alrededor del flamenco, a través de las que se van estableciendo las condiciones de significarlo contextualmente.

En el gráfico se aprecia un cilindro a manera de repositorio de la disputa, el flamenco. En la parte superior se muestra “la Tradición” en tanto matriz ideológica y lugar de poder. En el otro extremo se ubica la idea de tradición entendida en términos de Ana María Ochoa, desde la complejidad de los actores sociales que participan de formas artísticas existentes a través de una intervención activa de los símbolos.

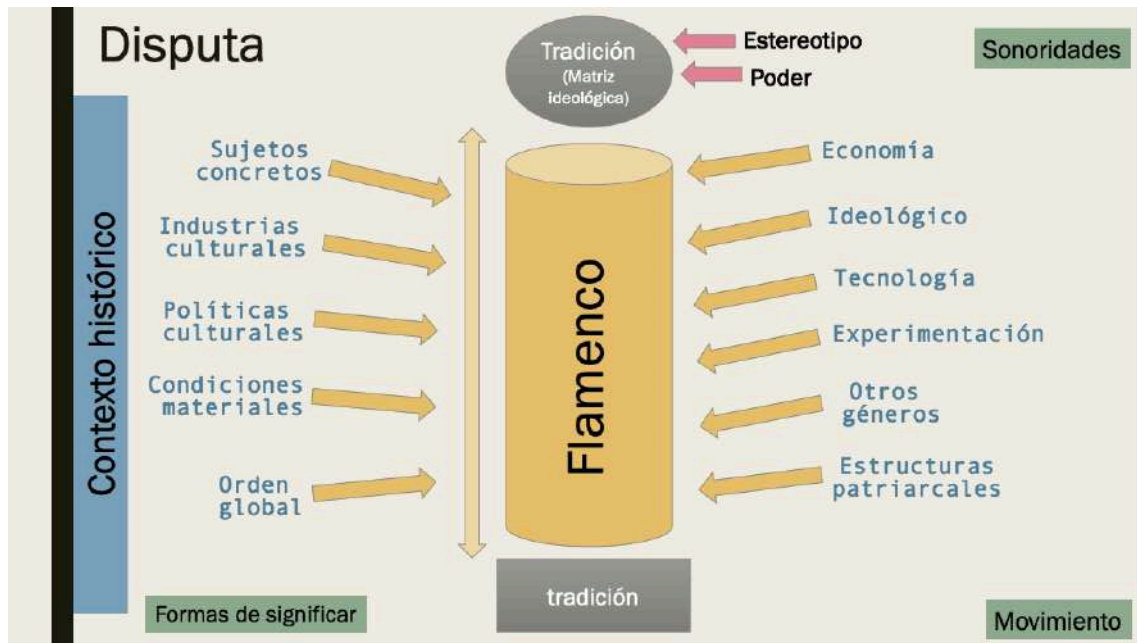
Cabe aclarar que lejos de ver una polarización entre la idea de Tradición y tradición, se quiere mostrar cómo están tensionadas, y la existencia de una interrelación en donde puede haber niveles de incidencia de la una con la otra. No hay fronteras tajantes, pues, como se vio, ambas formas pueden ser encarnadas por un mismo sujeto. No se sugiere que los sujetos se adscriban sin más a un horizonte u otro, que sean un calco literal de lo estereotípico, pues ahí también puede haber lecturas activas por parte de los sujetos, que

generen desviaciones e interrupciones.<sup>166</sup> Aunque no por ello la matriz ideológica deja de ejercer una carga preponderante, de condicionar un ordenamiento para tal expresión.

Alrededor del cilindro se presentan diferentes elementos que llegan a incidir en la configuración del flamenco, tales como las industrias culturales o las estructuras patriarcales; sin embargo, evidentemente puede haber más de los ahí se expresan. Se entiende también que esos componentes están situados contextualmente, en tiempos y espacios diferenciados. De ello emanan modos de entramar significados, de conocer, categorizar, transmitir el flamenco, que cobran materialidad en cómo se manifiestan sus sonoridades y cómo se vivencia corporalmente a través del movimiento (expresado en el gráfico mediante recuadros en las esquinas). A partir de este modelo, se aspira a generar una historia del flamenco, a la vez que aportar una manera de abordar y construir una historia cultural.

---

<sup>166</sup> Por ejemplo, en la biografía de la bailaora Carmen Amaya, de Francisco Hidalgo, el autor recoge varias notas periodísticas donde entrevistan a Amaya. En ellas se indica que durante un buen tiempo, sobre todo en el traslado de la bailarina a Argentina y luego del estallido de la Guerra Civil Española, se ajusta a las expectativas de los periodistas por lo cual se declara gitana y nacida en “las Siete Cuevas, en el Sacromonte”. Para Hidalgo, esto responde a una inventiva para venderse como artista. Más tarde, cansada de la insistente pregunta sobre su origen, responde a un periodista argentino: “Pero ¿es que en esta tierra se creen que nada más saben bailar las andaluzas? Yo he nacido, que se enteren de una vez, en Barcelona”. De acuerdo con Hidalgo, la respuesta falseada de Amaya al declararse una gitana de Granada, se aceptaba como verdad tanto por los periodistas argentinos como por los españoles. Véase: Francisco Hidalgo Gómez (2010). *Carmen Amaya. La biografía*, Barcelona, Ediciones Carena, p. 145.



Esquema 1. Concepto de disputa.

## CAPÍTULO II. EL FLAMENCO PREVIO AL EXILIO REPUBLICANO: HISPANOAMÉRICA Y LA CIUDAD DEL MÉXICO INDEPENDIENTE

*¿Quién no recuerda la impresión  
extraordinaria que ha  
producido Amalia Molina,  
cada vez que se ha presentado  
en un teatro metropolitano  
cantando flamenco?  
[...]  
Amalia Molina, lo decimos  
sin hipérboles, es la más  
grande cantadora de flamenco  
que ha pisado la escena mexicana.*

La Semana Ilustrada (1910)

Recapitulando, la investigación aquí desarrollada se centra en el impacto del exilio español republicano en la presencia del flamenco en México. Ello no sugiere que antes del éxodo dicho género no tuviera lugar en el país. De hecho, la confluencia del flamenco con tierras mexicanas bien puede remontarse a la época colonial, aunque todavía alejado de constituirse propiamente como una expresión definida y bajo el perfil que se vislumbra en términos más actuales.

En aquella época, se manifestaba mediante formatos y dinámicas que el entramado hispanoamericano propiciaba, en donde músicas y danzas tuvieron vital importancia en tanto agentes sustanciales de la sociedad y sus procesos. Ahí tomarían parte formas embrionarias de lo que después se concretaría bajo la noción de flamenco, dejando influjos de sus sonoridades, movimientos y estructuras en uno y otro lado del Atlántico. Más adelante, ya en el México independiente, el flamenco ocuparía un sitio importante en la vida capitalina que se extendería visiblemente hasta los primeros años del siglo XX.

Precisamente, en este apartado se examinarán las relaciones entre México y España previas al exilio republicano, particularmente a partir de la época colonial y colocando al centro de la indagación al flamenco. Con este rastreo, además de mostrar ciertos afluentes en la relación hispano-mexicana anteriores a 1936, se busca exponer algunos flujos

históricos del género, a través de los cuales se muestren sus polivalencias, flexibilidades y la manera en que puede movilizar reacciones, expandirse y retraerse, acorde a contextos históricos, políticos y sociales específicos.

Por ello, primeramente se estudiará su desenvolvimiento durante la época colonial y como parte del entramado que conformó Hispanoamérica, para luego observarlo en la dinámica del México independiente. Adicionalmente, el capítulo tiene por objetivo entender más a fondo los terrenos en los que se constituye el flamenco en tanto disputa, ya en el contexto específico de México, de su capital y durante los tiempos señalados.

Para lograr los fines expuestos, el capítulo se divide en dos secciones. En la primera se hace una aproximación al complejo hispanoamericano para entrever el papel que el flamenco pudo haber tenido. Como se asentó en el capítulo anterior, la perspectiva de esta investigación es la de alejarse de cánones fijos que vinculen al flamenco con un territorio específico o a una narrativa exclusiva de nacionalidad. Por ello se revisan las influencias que la propia España y México tienen, y sus respectivos influjos durante los siglos en que México fue colonia española. Se pretende, pues, ofrecer otro territorio de identificaciones como constitutivas del flamenco, hacer visibles algunas de la rutas que el flamenco ha tenido en su constitución, más allá de las fronteras españolas y en las cuales, su contacto con territorio mexicano ha sido trascendente.

En la segunda sección se revisa la situación del flamenco luego de la independencia de México, cuando los vínculos dados por el armazón hispanoamericano pierden vigor. La manera de examinar este periodo es aproximándose a lo que sucedía en el ámbito teatral de la capital mexicana, en donde notas periodísticas y anuncios de espectáculos tienen suma importancia para este estudio. Asimismo, se reconoce el papel aportado por los pobladores españoles que permanecieron en territorio mexicano como piezas claves en la recepción y el estímulo del flamenco, expresión que ocupó un lugar singular dentro del ambiente cultural de la capital mexicana. Igualmente, se analiza la relación del género con los cambios políticos del país, para exponer las diferentes formas y significados que fue tomando el flamenco en su paso por la ciudad.

En resumen, este capítulo pretende responder a preguntas como: ¿Había flamenco en México antes del exilio español republicano? ¿Cómo era ese flamenco? ¿En dónde se

situó? ¿Quiénes fueron sus actores? ¿Qué elementos preexistían en el mundo americano-mexicano a la llegada de los exiliados españoles?

## **2.1. AFLUENTES HISTÓRICOS DEL FLAMENCO: EL ENTRAMADO CULTURAL HISPANOAMERICANO EN TIEMPOS DE LA COLONIA**

Como se ha establecido anteriormente, desde una mirada cercana a lo estereotípico, el flamenco suele asociarse con naturalidad a España, más específicamente a Andalucía y a un actor prototípico y generador de esta música y danza: el gitano. Visto así, quedan profundamente diluidas las intensas relaciones que dicha expresión ha tenido con otras partes del orbe; todas aquellas interacciones dadas a lo largo del tiempo desde diferentes ámbitos, las cuales han hecho converger a un sinfín de personas y colectividades en diversas circunstancias históricas que dejaron huella en la concreción del género. Precisamente, se parte del hecho de que ubicar un origen único respecto al surgimiento de músicas y danzas resulta virtualmente improbable, pues difícilmente algún sitio, los individuos o las colectividades se encuentran aislados, dando por resultado que los géneros tengan distintos afluentes, sujetos actuantes y múltiples sucesos contingentes en su edificación.

Si se piensa en la correlación del flamenco con España, en principio, no puede obviarse que la propia España está lejos de haber tenido algún viso de hermetismo. Basta acercarse un poco a su pasado para dar cuenta de ello. Se miran, entonces en su historia procesos de expansión y contracción de sus fronteras y cuyo espacio limítrofe está marcado por sucesos bélicos, luchas intestinas y constantes cambios en la visión hegemónica de sus regímenes.

Así, el área que hoy conforma España, tal como sus periodizaciones más clásicas lo sugieren, alguna vez fue romana, visigoda, musulmana, católica, imperial, ocupada por Francia, republicana, franquista y demócrata. Evidentemente, ninguna de estas facetas implicó mecanicismos; todos estos momentos tuvieron matices y traslapes a la par que la influencia española propiciaba intensos intercambios con numerosas regiones de Europa, África, Oriente y América, con un denso tráfico por tierra y mar.



En términos del historiador Juan Pablo Fusi, lo que sucedió en España, no sólo es complejo y no lineal, sino que nada tuvo que ocurrir necesaria ni inevitablemente, pues hubo situaciones que pudieron definirse de diferentes maneras.<sup>167</sup> En cierto modo, las decisiones despóticas marcaron varios de los flujos que constituyeron a la hoy España. Aún así, en sus diferentes capas históricas fueron revueltas y reordenadas continuamente sus políticas, sus maneras económicas y sociales, ni que decir de su vida cultural.

No es excepción que en todos estos vaivenes, músicas y danzas tuvieran presencia; que las sonoridades y las visiones corográficas se trasladasen, junto con las mujeres y hombres que viajan en las guerras, por el comercio, por el trabajo forzado, la milicia, o en búsqueda de capitalizar un mejor estatus social. Tampoco es peculiar que en medio de ello ocurrieran innumerables interacciones entre colectivos, cuya situación finalmente tendría un papel sustancial en la configuración musical y dancística de un país en concreto, en este caso el español.

De tal manera, el trazo histórico de España tiene gran complejidad. Lo que sucedía al interior de sus fronteras tenía relación con lo ocurrido fuera de éstas. Es decir, además de lo permeable de sus zonas limítrofes, se fueron entretejiendo diferentes vínculos con aquellas zonas y sociedades con las cuales tenían contacto. En lo concerniente a la relación España-América, es lógico que en más de tres siglos de dominio hispano, circularan sobre la mayoría del continente americano los más variados bienes por toda la región y que se influyeran mutuamente desde múltiples horizontes.

Ernesto García de León expone en su libro *El mar de los deseos*, que entre el siglo XVI y XIX se conformó una prolífica área cultural entre ambas orillas del Atlántico. Producto de la relación colonial con América, se originó un sistema de flotas de largo alcance que enlazaban el Caribe y el Golfo de México con Sevilla y Cádiz como puntos neurálgicos de España. De esta forma, el mar caribeño se convirtió en una estación de paso, en entrada y salida del continente, en una región erigida con influencias exteriores labradas por constantes intercambios. Lejos de ponerse en interacción regiones específicas, se dio paso a la intersección de europeos, africanos, árabes, asiáticos y americanos.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Juan Pablo Fusi (2012). *Historia mínima de España*, Ciudad de México, El Colegio de México/Turner, p. 9.

<sup>168</sup> Ernesto García de León (2012). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Ciudad de México, S. XXI, pp. 36-39, 56.

Asimismo, se generaron vínculos a través de las ferias comerciales, fiestas y celebraciones, tanto en las zonas portuarias como en tierra adentro. Esto constituiría un piso de intercambio en donde estarían presentes modas, realidades urbanas y rurales; manifestaciones de tipo “popular” y “cultas” –aún sin una división tan marcada– entrarían en contacto.<sup>169</sup> De este modo, el trasiego de mercancías no se limitaría a los aspectos netamente materiales, pues simultáneamente ocurría un fluido ir y venir de bienes más etéreos como los musicales y los dancísticos.<sup>170</sup>

No pasó demasiado tiempo para que en medio de tal circulación mercantil pautada por el monopolio español, rebasado y penetrado por el contrabando y otras potencias emergentes (Holanda, Francia e Inglaterra) comenzaran a constituirse rasgos comunes. Es decir, con la reiteración de ciertas prácticas asociadas a este circuito mercante y sus personas, algunos usos ajenos a América, además de ser impuestos fueran adoptados, reinterpretados, y se fijaran en la memoria y uso cotidiano, terminando así por modelar parte de las nuevas circunstancias experimentadas en el Gran Caribe.<sup>171</sup>

Respecto a lo musical, de acuerdo con García de León, quedaron reflejadas reminiscencias medievales y renacentistas en la instrumentación y los contenidos literarios de músicas que fraguaban en medio de los asentamientos impulsados por la dinámica comercial. Formas “cultas”, como la literatura del siglo de oro se volvieron progresivamente tradicionales. Textos de autores como Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca o Francisco de Quevedo, se integraron en los cancioneros populares, igual que formas poéticas por ejemplo el villancico, la ensalada o la décima espinela, por citar algunos.<sup>172</sup>

En dichos procesos de cambio influían las poblaciones originarias y los sujetos que vivían estos nuevos contextos generados por la relación colonial, situación que no se daba unidireccionalmente. Es decir, los viajeros no sólo llegaban de España para transformar América; por el contrario, el radio de influencia era multidireccional. Algo que no era en

---

<sup>169</sup> *Ibíd.*, pp. 36-39-

<sup>170</sup> *Ibíd.*, pp. 9-11.

<sup>171</sup> Ernesto García de León denomina Gran Caribe al área extendida más allá de las Antillas y que abarca la plataforma continental de la Florida, la Luisiana, la península de Yucatán, partes de la costa atlántica de Centroamérica, Panamá, la costa atlántica de Colombia, la costa de Venezuela y las Guayanas. Incluye también gran parte del litoral mexicano del Golfo, en especial las partes aledañas al puerto de Veracruz y Campeche; se relaciona con las islas Canarias, las Azores y Madeira, así como la misma Andalucía y el Algarbe del sur de Portugal. García (2012). *El mar de...*, pp. 26-27.

<sup>172</sup> *Ibíd.*, pp. 48, 58.

ningún modo privativo de la relación con tierras americanas, pues antes de los viajes colombinos –y posteriormente a ellos–, España presentaba influencias múltiples, mestizajes intensos que más de una ocasión se convirtieron en presencias incómodas (como la árabe y la judía). En otras palabras, al momento de desembarcar lo hispano en tierras americanas, traía consigo a sus Españas profundas, portadoras de amplias realidades sociales a las cuales ahora se sumaban indios y castas.

En la perspectiva de García de León, aunque el área del Caribe se instituye sobre la base de lo prehispánico y mediante un tejido compuesto de diferentes capas dependiendo de cada país y región, en varios aspectos predominan los “hilos negros”. Esto a razón de que, por un lado, el sur de España –lo mismo que Portugal– tenía importantes influjos de territorios de la costa de África occidental, desde épocas precortesianas.<sup>173</sup> Luego, con la conquista de tierras americanas se trasladaron importantes aspectos de esta cultura andaluza.<sup>174</sup>

Esto es, un manto sustancial de aportes relacionados con poblaciones de África no se gestó en tierra americana sino que tuvo un antecedente fundamentalmente hispánico. Sin embargo, el genocidio de los pueblos originarios de América –que en varias regiones los llevó a su desaparición– trajo consigo el incremento de poblaciones africanas mediante la trata de esclavos. Ante ello, la influencia subsahariana cobró mayor presencia en la zona.

No obstante las profundas relaciones con lo africano sostenidas a lo largo de los siglos con España, probablemente ésta sea una de sus influencias menos reconocidas (bien podría decirse algo similar en el caso mexicano). Con respecto a la historia del flamenco, señala el filólogo José Luis Navarro que, si bien el aporte gitano ha recibido la mayor atención, también han sido considerados –aunque con mucho menor énfasis– el árabe, el judío y el cristiano. Pero, hay otros elementos culturales, sociales y económicos igual de

---

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p. 86, 88.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, pp. 22-25.

Entre los aspectos culturales trasladados se encuentra la ganadería mayor, cuyas costumbres de pastoreo y crianza provienen de Andalucía y África central. A finales del siglo XVII, las usanzas ganaderas serían semejantes en Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Campeche, Tabasco y Veracruz, compartiendo con Andalucía la manera de capturar el ganado cimarrón. Esta práctica consistía en una suerte de vaqueros-cazadores que capturaban el ganado corriendo tras él a caballo; eran labores a cargo de negros y afroestizos. En muchos casos esto derivó en un espectáculo público y festivo que tendría fundamento en la fiesta iberoamericana de los toros, con sus diversas variantes. Este tipo de prácticas y otras más trasladadas a América, le darían un importante sello cultural a la región, por lo que García de León la denomina como Caribe afroandaluz. Véase: pp. 107-111.

significativos que han quedado totalmente relegados, como la influencia de los esclavos de origen africano en la configuración de España.<sup>175</sup>

En el contexto hispanoamericano hay trazos subsaharianos que permean muchos de sus aspectos, entre ellos los musicales. El mismo García de León sostiene que en esta zona –particularmente en la que denomina como Gran Caribe– se forjó un inventario sonoro con un fondo cultural en común reflejado en rasgos rítmicos, tímbricos y estilísticos, en el cual la vertiente africana tuvo suma importancia, sin que esto soslaye a las americanas y las europeas. Así, estos territorios compartirían, entre otras cosas, una serie de danzas, dotaciones instrumentales y el uso de literatura cantada.<sup>176</sup>

En pocas palabras, hay tradiciones líricas y musicales compartidas en esta región, aunque más tarde fueron adquiriendo fisonomías propias según el lugar donde se cultivaron. Particularmente, en la primera mitad del siglo XX muchas de éstas quedaron definidas en sus formatos más actuales; sin embargo, no han dejado de transformarse. Pero ese trasfondo histórico observado por García de León aún persiste en expresiones musicales de países como México, Cuba, Venezuela, Colombia, España y otros tantos que integraron la zona de contacto.

Las influencias del Gran Caribe también tuvieron presencia en el flamenco. Cuanto más se mira hacia atrás en el tiempo más claridad tienen los puntos de empalme. Estudios como *El mar de los deseos*, se han ocupado de exponer las interrelaciones que, si bien en su momento el vínculo fue evidente, la historia nuevamente revolvió sus trayectorias. En este caso, los procesos de independencia de las Américas en los albores del siglo XIX y el ocaso de España como imperio y potencia mundial –con la guerra hispano-estadounidense (1898)

---

<sup>175</sup> José Luis Navarro (1990), *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada editorial, pp. 37-38.

Por lo menos durante el siglo XVI, la región con mayor presencia de esclavos en España era la andaluza (Sevilla, Málaga y Cádiz). Durante ese siglo se han localizado en Granada más de 2 500 documentos de compra venta de esclavos procedentes de África subsahariana. Se calcula que para el año 1700, alrededor de 80 000 esclavos africanos vivían en Sevilla, lo que equivalía al quince por ciento de su población total. Véase: <https://www.afribuku.com/gurumbe-miguel-angel-rosales-esclavitud-andalucia-flamenco/> [Recuperado en abril de 2021].

<sup>176</sup> Entre otros aspectos en común se encuentran las agrupaciones musicales sin un número fijo de participantes. Por lo general, estos conjuntos se integran por instrumentos de cuerda acompañados de percusiones realizadas en la danza, cuyo desarrollo se da regularmente a través del zapateado. Es común que la danza y la música se complementen logrando una amalgama rítmica con muchas variaciones y diversos grados de virtuosismo. Véase: García (2012). *El mar de...*, pp. 113-115.

como su clausura definitiva–, fueron factores decisivos para que ese piso en común se fragmentara y quedara hasta cierto punto disperso.

Con esto se quiere poner de relieve parte de las innumerables confluencias en el marco de Hispanoamérica. Con tal acercamiento se pretende mostrar que las expresiones musicales, a la vez que pueden tener marcos históricos compartidos, también tienen particularidades y trayectos por demás disímiles. De ahí que, como se decía en un principio, adjudicarle un origen único –geográfico y/o racial– a alguna expresión resulte poco convincente. Aun así, es frecuente que a expresiones americanas se les confiera un presunto origen español o, a la inversa, se niegue el papel de lo americano en la conformación de lo español.

En palabras del etnomusicólogo español José Miguel Hernández, hay una concepción eurocéntrica –hispanocéntrica para ser más precisos– naturalizada, según la cual el origen de las expresiones musicales americanas es siempre español. Los estudios, relatos y aún el imaginario del flamenco no han sido excepción. Para el caso, lo usual ha sido negar la capacidad de creación y de agencia de colectivos más allá del gitano y el legado andalusí, no obstante la importante influencia subsahariana de que algunas músicas y cantes hoy reconocidos como flamenco, se crearon en otras regiones, algunas de ellas en América. De modo que, establecer a España o más particularmente a Andalucía y a los gitanos como puntos de origen, implica una visión sumamente simplificada y reduccionista de los flujos culturales y musicales que durante siglos se produjeron dentro del contexto hispanoamericano.<sup>177</sup>

Como se ha venido explicando, la península ibérica y América conformaron un área sociocultural e histórica compartida. Dicha relación quedó proyectada en el devenir de músicas y danzas, entre las cuales se cuenta el flamenco, tal como lo demuestran algunos estudios, entre ellos los de Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo. A través del escrutinio minucioso de fuentes hemerográficas y del análisis de un extenso corpus de partituras, los autores han verificado tales correlaciones, particularmente entre México y España. Entienden la existencia de conjuntos de expresiones musicales que

---

<sup>177</sup> José Miguel Hernández (2020). “Investigadores recuperan los sonidos olvidados del flamenco y reivindican a referentes internacionales del siglo XIX” [Podcast]. *Emisoras municipales y comunitarias de Andalucía. Onda local de Andalucía*. <https://www.emartv.es/2020/07/17/definicion-flamenco-cultura-arte-actual/#.XxH44GZ4xky> [Recuperado en abril del 2021].

comparten, o han compartido, estructuras sonoras y/o performáticas, aunque a la postre se encuentren con denominaciones distintas.

Con tal proceder, muestran una relación dialógica México-española, partiendo de hechos tan trascendentes como que en 1717 el puerto de Cádiz tuviera la exclusividad del intercambio marítimo con las colonias de América –Veracruz, uno de los principales puntos portuarios–, situación que impactó en muchos sentidos a la región, en aspectos económicos y/o demográficos, pero también en los dancísticos y musicales. Este factor insidió decididamente en que Cádiz se volviera un referente musical en los siglos XVIII y XIX, además de epicentro, receptor y propagador de múltiples influencias, intercambios y transformaciones.<sup>178</sup>

Los documentos localizados por Reyes y Hernández muestran que no sólo se trasladaron músicas a México para adaptarse a sus propios contextos, sino que la impronta de la música americana en territorio español fue tal que algunos de los “palos” del flamenco tienen antecedente directo en expresiones dancísticas y musicales de lugares como México. Así, registraron que algunas de estas músicas y danzas llevadas a España comenzaron por adjetivarse en aquel lugar como americanas e incluso veracruzanas, pero al poco tiempo de estar en circulación en esos territorios, su nominación cambió por alusiones localistas de la península y, en algunos casos, se habla de éstas como pertenecientes al repertorio flamenco.

Entre los casos documentados se encuentra el jarabe. Sus primeras referencias se ubican en terreno mexicano, en los últimos años del siglo XVIII. El gusto por este género se extendió a diferentes estratos de la sociedad mexicana, desde los más “populares” hasta los ámbitos de la élite nacional; incluso llegó a ser considerado baile nacional por algunos medios escritos.<sup>179</sup> España, igual que otros países, fue receptora de esta música.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo (2011), “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca” en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, no 4, vol. 4, Cádiz., p. 33.

<sup>179</sup> José Miguel Hernández Jaramillo (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*, Doctorado en Música, FaM-UNAM., p. 40.

<sup>180</sup> Se tiene noticia de que, en lugares como Cuba, el jarabe cobró popularidad. Tuvo lugar a nivel escénico como producto de la continua movilidad artística dada desde la segunda mitad del siglo XVIII, situación que propiciaba la presencia de repertorios de diferentes procedencias en un teatro y otro. Además, se sabe que el jarabe se hacía extensivo a ámbitos más cotidianos según algunas crónicas que recogen relatos de los habitantes de la isla, aquejados porque su sueño era interrumpido a tempranas horas de la mañana, tanto por músicas locales como de otros lugares, entre las que figura el jarabe. *Ibíd.*, p. 65.

Desde mediados del siglo XIX se tiene constancia de su presencia en diferentes ocasiones musicales de la península, sobre todo en el ámbito teatral. En ese momento, era usual que se presentara como “jarabe americano”.<sup>181</sup> Sin embargo, algunos años más tarde de su primera referencia en España (1838), comenzó a hablarse de una forma propia de Andalucía, por lo cual los apelativos de americano o veracruzano dieron paso a los de jarabe español o andaluz. Posteriormente se consideró un baile de Andalucía y se le nombró con provincialismos como jarabe sevillano o de Cádiz.<sup>182</sup>

Asimismo, el jarabe llegó a considerarse un “palo”, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. La prensa de la época (1853) lo indicaba al reseñar reuniones de artistas de flamenco, como una acontecida en Madrid, en que se cita al jarabe como un cante:

[...] Los protagonistas fueron los más escogidos entre los *flamenco* que se hallan actualmente en Madrid; así es que los aficionados pudieron admirar *tres escuelas* diferentes a la vez. Ejecutaron con el más admirable y característico primor, todo el repertorio andaluz de playeras, cañas, jarabes, rondeñas, seguidillas afandangadas, etc., etc. [...].<sup>183</sup>

Dicho brevemente, cerca de una década después de las primeras referencias localizadas del jarabe en España, éste fue incorporado al flamenco. Todavía en 1897 se publicó en el periódico *La unión mercantil*, de Málaga, el anuncio de una academia de bailes andaluces y flamenco, donde se enseñaba el jarabe.<sup>184</sup> En la actualidad el jarabe está en desuso como “palo”, sin embargo para este caso es una prueba de lo significativo de la relación entre estos países y cómo la influencia entre ambos se daba de modo bidireccional, además del impacto que músicas y danzas americanas podían tener en el flamenco.

Respecto a “palos” hoy vigentes con antecedentes similares al jarabe, se encuentran el fandango y las peteneras.<sup>185</sup> Estas últimas, aunque regularmente se ha sostenido por las

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 67.

El autor aclara que por aquella época no era extraño que se presentaran músicas y bailes de América. Por el contrario, hubo un amplio gusto en España por las canciones americanas, sobre todo en el siglo XIX.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pp. 70, 73, 76.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 78. Hernández recoge la nota de la gacetilla *La España*.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>185</sup> También es el caso del zorongó, el zapateado y los panaderos. Puede verse: Lénica Reyes y José Miguel Hernández (2013). “Las expresiones musicales de Cádiz de 1812 como reflejo de las relaciones culturales

lecturas más divulgadas del flamenco su procedencia española,<sup>186</sup> hay documentos que constatan su presencia en México desde 1823, mientras que en España datan de años posteriores, refiriéndose con calificativos como nueva, americana o veracruzana.<sup>187</sup>

Lejos de apelar a un origen mexicano de esta música, lo que se quiere enfatizar es la presencia de escenarios históricos compartidos, cuyas manifestaciones a la larga se impregnan de otros referentes contextuales, adquiriendo particularidades. En el caso de las peteneras, del lado español podemos encontrarla como un “palo” flamenco, mientras que en México se ubica dentro del son huasteco, el son jarocho y el son istmeño.

El caso del fandango es similar. Ernesto García de León encuentra que, según el *Diccionario de Autoridades* (1742), el concepto de fandango tiene procedencia americana. Se define como un “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”.<sup>188</sup> Además, presuntamente la palabra fandango es un neologismo andaluz de origen africano que connota un tipo de fiesta, además de referir a una forma de baile y de música.<sup>189</sup>

Igual que con el jarabe, surgieron variantes españolas muy socorridas, especialmente durante el siglo XVIII. Algunas tuvieron denominaciones como “fandango de Cádiz”, lo cual nuevamente sugirió una distinción o especificidad local para diferenciarlo de otros fandangos.<sup>190</sup> Como ya se adelantaba, en la actualidad dentro del flamenco es de uso muy extendido un “palo” bajo la denominación de fandango.

Por su parte, Miguel Ángel Berlanga identifica varios tipos de fandangos practicados actualmente en América y España, entre los que se cuentan los flamencos; tienen numerosas similitudes: constan de coplas octosílabas y seguidillas hexasílabas, acompañadas con instrumentos de cuerda y percusiones. A nivel estructural se desarrollan con una introducción instrumental, para luego dar paso a las alternancias de voz e

---

entre Andalucía y América” en *Historia y desafíos de la edición en el mundo hispánico*, Universidad de Cádiz.

<sup>186</sup> En los escritos de la flamencología es ampliamente divulgada la versión del presunto origen de la petenera en Paterna de Rivera, un municipio de Cádiz, Andalucía, a manos de una cantaora de nombre Dolores la Petenera.

<sup>187</sup> Reyes y Hernández (2011). “Cádiz como eje vertebrador...”, pp. 41-42.

<sup>188</sup> García (2012). *El mar de...*, p. 103.

<sup>189</sup> *Ibid.*, pp. 65-68.

<sup>190</sup> Reyes y Hernández (2013). “Las expresiones musicales...”, p. 8.



interludios instrumentales; se componen de ritmos cíclicos de doce tiempos y hay una importante presencia de escalas mayores, menores y del modo frigio.<sup>191</sup>

En sentido semejante, Lénica Reyes documenta el caso de las malagueñas. Localiza la presencia de variantes ejecutadas en España desde finales del siglo XVIII, y en México a partir de la segunda mitad del XIX.<sup>192</sup> Para la autora, las malagueñas se entretajan con sus propios contextos, adquiriendo sentidos y características específicas. Más que pensarlas como la raíz y las demás como derivaciones, se conciben como parte del ir y venir de mutuas influencias, pero que por lo mismo llegan a compartir códigos comunes y estructuras similares en ambas orillas del Atlántico, aún en la actualidad. Entre las similitudes encontradas por Reyes en las malagueñas, se encuentra el uso de compases ternarios, coplas intercaladas, ya sea cantadas o tocadas por algún instrumento, y que se desarrollan sobre la base armónica del modo frigio.<sup>193</sup>

Se observa, pues, que aún hoy día, con todo y las nuevas circunstancias políticas tejidas a partir del siglo XIX –en este caso entre España y México–, los innumerables cambios dados en los más variados órdenes a nivel global y al interior de ambas naciones, prevalecen las interconexiones establecidas en el entramado hispanoamericano. Muestra de ello son algunas estructuras, bagajes, construcciones sonoras y coreográficas, observables en uno y otro lado del Atlántico, donde el flamenco está presente. Al respecto, importa señalar que, así como algunos de los repertorios compartidos fueron volviéndose específicos en cada lugar, otros tantos dejaron de ser relevantes o quedaron fuera de uso, llegando incluso hasta el virtual olvido.

En resumen, Hispanoamérica fue, entre tantas otras cosas, un crisol de injerencias omnidireccionales. Aproximarse a sus dinámicas hace ver la importancia del mundo americano en la conformación del flamenco y que su diseminación por distintas partes del orbe es mucho más compleja de lo que sugiere el mito. La relación con América cuestiona

---

<sup>191</sup> Miguel Ángel Berlanga (2016). “The Fandangos of Southern Spain in the Context of Other Spanish and American Fandangos” en K. Meira Goldberg (ed.), *The Global Research of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*, Newcastle, Cambridge, p. 20.

<sup>192</sup> Lénica Reyes (2015). *Las malagueñas en el siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*, Doctorado en Música, FaM-UNAM, p. 1.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 1, 70.

La autora establece que en México la malagueña es definida como un *son*. Dependiendo de la región en que se interprete adquiere particularidades propias. Se sitúa en la región Huasteca, en Tierra Caliente, Costa Chica e Istmo de Tehuantepec. Por otro lado, en España se encuentra en regiones como Canarias, Valencia, Murcia, Aragón, Castilla de la Mancha y Andalucía.

los presuntos orígenes del flamenco, a la vez que muestra la diversificación obtenida en su contacto con este lado del Atlántico.

De igual manera, el *continuum* de algunas estructuras musicales que llegan hasta la actualidad, hacen ver que las relaciones establecidas en el entramado hispanoamericano no se acabaron con los procesos independistas. En el caso de México, la presencia de lo español continuó en el territorio desde diversos aspectos, ya fuera lo económico, lo político, lo cultural o por el hecho de que habitantes de origen español no dejaron de habitar el país. Es decir, permanecieron diversos nexos de continuidad entre México y España, en su época independiente, las más de las veces adaptándose y negociando con los nuevos tiempos, en donde el flamenco también tomó parte.

## **2.2. EL FLAMENCO EN LA CAPITAL DEL MÉXICO INDEPENDIENTE**

La independencia de México significó una de tantas transformaciones que ha tenido. No obstante, los precedentes históricos tejidos durante los siglos coloniales difícilmente se disiparían con el reordenamiento político que tenía la nación, de tal modo que las correlaciones con España no se detuvieron. La presencia hispánica fue adquiriendo cada vez más notoriedad en diferentes ámbitos de la vida nacional, al punto de verse favorecidos los intereses de algunos peninsulares por encima de los de los pobladores mexicanos. Sea como fuere, las relaciones con el mundo hispánico continuaron, aunque bajo diferentes tipos de retracciones y aproximaciones.

Aún con el advenimiento de la Revolución Mexicana, los vínculos no se detuvieron. Aunque en su momento los hechos revolucionarios pudieron significar un distanciamiento parcial entre México y España, poco después, nuevos aires políticos traerían una etapa de acercamiento. En lo siguiente se mostrará cómo se desarrolló el flamenco de acuerdo a las proximidades que ambas naciones tenían, luego de las guerras de independencia. Se trata de observar cómo tales relaciones incidieron en la circulación, presentación y fisonomía que adquirió el flamenco en su desarrollo en la Ciudad de México.

Aimer Granados analiza la presencia de lo hispánico posteriormente a los movimientos independistas. Observa que con la independencia de México hubo un

rompimiento parcial con España, a razón de mutuos resentimientos y empatías. A pesar de que algunos personajes de la élite mexicana —como el político e historiador Lucas Alamán— defendieron la herencia colonial, era difícil mirar a España como un referente.

Sin embargo, comenzó a gestarse dentro de la intelectualidad y las clases altas un fuerte interés por restablecer una red de enlaces comerciales, pero sobre todo culturales y de las ideas con la Península. Surgió, entonces, una corriente de pensamiento conocida como hispanismo, cuyo objetivo era consolidar un proyecto de tipo cultural que involucrara a España y a sus antiguas colonias. De tal modo, se dieron distintas reivindicaciones por lo español, particularmente a través de elementos que los asemejaban, como la historia, el idioma y la religión.<sup>194</sup>

Según Ricardo Pérez Montfort, en la visión hispanista los territorios conquistados y colonizados obtuvieron su “definición espiritual”, gracias a su contacto con España. Por ello, debían de verla como “la generadora de su humanidad”, la “madre patria”. Así, se justificaba una suerte de tutelaje sobre la vida de los territorios que en algún momento pertenecieron a la Corona.<sup>195</sup>

España continuaba con la mirada puesta en sus excolonias; aún pretendía ejercer cierta influencia en México, lo que se tradujo, por una parte, en una posición paternalista; y por otra, en que no le reconociera como igual en el marco de las relaciones internacionales, dando lugar a un constante desprestigio de la imagen de México a través de la prensa española. Este escenario perduró hasta finales de la década de 1860, cuando España comenzó a tener una paulatina marginalización dentro del sistema internacional y a tener dificultades en sus colonias antillanas. Bajo ese contexto, las pretensiones intervencionistas de España en México terminaron y comenzó a instaurarse otro tipo de acercamiento.<sup>196</sup>

Más adelante, durante el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911), el historiador Andrés Agustín, apunta que “los intereses extranjeros fueron objeto de especial protección

---

<sup>194</sup> Aimer Granados (2010). *Debates sobre España. El hispanoamericanismo en México a fines del siglo XIX*, Ciudad de México, El Colegio de México/UAM-C, pp. 17-23.

<sup>195</sup> Ricardo Pérez Montfort (1991). *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española en México*, Doctorado en Historia, Posgrado-UNAM, pp. 20.

Aunque el hispanismo tuvo un rostro sumamente conservador, hubo otras lecturas un tanto más abiertas que pretendían una mutua cooperación con América. Pero la idea de tutelaje y superioridad de lo español sobre lo americano persistió en esas otras visiones.

<sup>196</sup> Andrés Agustín Sánchez (1999). “La normalización de las relaciones entre España y México durante el porfiriato (1876-1910)” en *Historia Mexicana*, 48(4), abril-junio, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 731-732.

por parte de un gobierno sumamente interesado en la atracción de capital financiero y humano necesario para su proyecto modernizador del país”.<sup>197</sup> Bajo este escenario, paulatinamente el capital español se fue transformando en uno de los pilares del régimen porfirista.<sup>198</sup>

Los conservadores españoles vieron con buenos ojos el régimen autoritario de Díaz.<sup>199</sup> Pese a que las relaciones México-España no se fortalecieron demasiado, la tolerancia del gobierno hacia los grandes terratenientes españoles, aunada a su condescendencia con la iglesia católica, les hizo ganar muchos adeptos entre los conservadores peninsulares.<sup>200</sup> Igualmente, para estos momentos, los planteamientos del hispanismo encontraron una amplia base social mexicana, respaldada por distintos sectores de la intelectualidad afín al gobierno.<sup>201</sup>

Por su parte, una porción de la colonia española en México también se adscribía al proyecto hispanista. Muchos de estos pobladores habían alcanzado prestancia social, política y económica, por lo cual tuvieron un papel de peso en el impulso de estas ideas a través de proyectos editoriales en el campo del periodismo –como *El Correo Español*–, y la edición de algunas historias de México. Además, le concedieron mucha importancia a celebraciones como las conmemoraciones del “descubrimiento” de América y promovieron congresos americanistas bajo premisas afines.<sup>202</sup>

Es cierto que en México había filias por España de mucho peso, a las cuales se adscribían tanto españoles como mexicanos. Pero la imagen colonial derivada de la invasión española no era algo que se pudiera eliminar. Por eso mismo, también había manifestaciones de adversidad hacia todo lo concerniente a la península. Muestras hispanóforas se hicieron patentes durante el siglo XIX, especialmente a razón de que buena parte de los vínculos entre mexicanos y españoles quedaron marcados por relaciones de tipo laboral, tanto en el campo como en la ciudad.

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 742.

<sup>198</sup> *Ídem.*

<sup>199</sup> Tras la consumación de la independencia de México, en 1821, una parte de la colonia española fue expulsada del país y las relaciones diplomáticas entre México y España se vieron suspendidas. Sin embargo, en 1880 –durante el porfiriato– fue restablecida la diplomacia entre ambos países.

<sup>200</sup> Pérez (1991). *Hispanismo y falange...*, p. 40.

<sup>201</sup> Granados (2010). *Debates sobre España...*, p. 27.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 27.

Mientras en el ámbito rural lo común era que los residentes peninsulares ocuparan cargos como la administración de haciendas, en la ciudad de México llegaron a controlar casi la mitad de comercios de víveres y, para finales de la centuria, la mayoría de casas de empeño, préstamos y cantinas estaban en manos de españoles. Esto generaba tensiones con los trabajadores y acentuaba conflictos sobre la tenencia de la tierra, particularmente con poblaciones indígenas. De igual manera, durante el gobierno de Porfirio Díaz, las quejas hacia los privilegios dados a los “extranjeros deseados” tampoco se hicieron esperar.<sup>203</sup>

Hacia finales del siglo XIX, los sentimientos encontrados que podía suscitar lo español se constataban en las conmemoraciones de la independencia de México. Por un lado, se exaltaba la autoridad moral hispánica y las supuestas virtudes heredadas tras la conquista en tanto proyecto “civilizador”. Igualmente, era común que se asentara que la historia mexicana tuvo su inicio con el llamado descubrimiento de América y se negaran los tiempos precolombinos, es decir, todo aquello vinculado con las poblaciones indígenas en tanto sujetos activos, al tiempo que se rechazaban todas sus contribuciones en la formación de la nación, lo mismo que los aportes de otros colectivos como los africanos.<sup>204</sup>

En contraparte, se reivindicaban ideales de corte patriótico que hundían sus raíces en la conquista de las tierras americanas y alentaban una leyenda negra hacia todo lo que connotara a España. Además de incitar el repudio por la figura del conquistador, algunos de estos discursos se centraban en la colonia española, situación que llegaba a derivar en altercados que iban desde exclamaciones como ¡Viva México, mueran los gachupines!, hasta agresiones físicas hacia las personas, comercios o propiedades en posesión de la colonia española.<sup>205</sup>

Curiosamente, no obstante que lo español circundara diferentes ámbitos y discusiones de la vida de la nación, el número de españoles en México era bastante bajo. De hecho, desde la Conquista y hasta la Independencia no hubo una migración masiva por parte de los hispánicos. De modo que, para 1829, cuando se decretó su expulsión de la nueva república, había entre 6 y 7 mil españoles, de los cuales sólo la quinta parte abandonó el territorio mexicano. La proporción de residentes peninsulares se mantuvo muy similar hasta 1880, y no fue sino hasta el régimen de Porfirio Díaz cuando este número

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp. 78-80.

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 57-75.

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 57-75, 95-97.

creció para nuevamente contenerse con el advenimiento de la Revolución Mexicana. Por tanto, aunque la población mexicana se duplicó en los años de 1850 a 1910, pasando de 7.5 millones a 15, la española mantuvo su tendencia reducida y no acumuló más de 30 mil pobladores en el México prerrevolucionario, es decir, porcentualmente representaba entre el 0.1% y el 0.2% de la población nacional.<sup>206</sup>

Clara Lida observa la tendencia migratoria española luego de la independencia de México. Sugiere que el análisis de este grupo ha de darse en términos cualitativos, pues demográficamente nunca ha sido significativo. Establece que una de las características decisivas de este contingente fue su permanencia a través de los siglos en territorio mexicano. No obstante los cambios políticos que pudieran darse en el país, su estadía no sólo ha sido constante sino que se ha relacionado audazmente en sus aspectos culturales y ha tenido una importante inserción en los sectores comerciales, industriales y financieros. Por ello, a pesar de sus ínfimos números poblacionales, su presencia no pasa desapercibida.<sup>207</sup>

La misma autora observa que la migración en el México de aquella época se dio de manera “libre”. Esto es, no formó parte de un programa articulado por el gobierno en busca de atraer personas con ciertos perfiles profesionales, por lo cual el arribo de extranjeros se dio sobre todo por vínculos familiares o personales que permitieron desarrollar una inmigración *en red* o *en cadena*. Bajo este proceder, fue común que un inmigrante ya instalado atrajera a parientes o amistades cercanas para trabajar en el negocio familiar. Aun así, no ocurrieron grandes olas migratorias. No se constituyó la nación en un país de migrantes, como fuera el caso de Estados Unidos, por ejemplo.

Para el caso de los españoles en México, la migración en *red* explica la organización de fuertes colectividades y asociaciones expresadas, tanto en núcleos familiares y centros de reunión, como en cámaras de comercio y de industrias españolas, algunas de las cuales ya se perfilaban en México desde el siglo XVIII. Ciertamente, los españoles no

---

<sup>206</sup> Clara Lida (1991). “La inmigración española en México: un modelo cualitativo” en Alicia Hernández y Manuel Miño (coordinadores), *Cincuenta años de historia en México. En el cincuentenario del Centro de Estudios Históricos*, vol. 1, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 201-203.

<sup>207</sup> *Ibid.*, pp. 201-204.

Algunos españoles destacados en los negocios entre 1880-1930: Adolfo y Carlos Prieto, Braulio Iriarte, Martín Oyamburu Arce, Ángel Urraza Saracho, Agapito y Santiago Ontañón, Enrique Huerta, Emilio Lanzagorta Unamuno, Pablo Diez, Jerónimo Arango, Moisés Cosío, Ángel Lozada, Florián Trillas, Francisco Doménech, Dalmau Costa, Santiago Galas, Arturo Mundet, quienes sobresalían en industrias manufactureras, del acero, gaseosas, cervezas, harinas, entre otras.

representaban un grupo homogéneo, sino marcado por diversidades sociales, políticas y ocupacionales, así como por regiones migratorias con diferencias geográficas y culturales (andaluza, vasca, asturiana, catalana...) regularmente agremiadas. Sin embargo, se generó una imagen monolítica y peyorativa de estos residentes bajo la denominación de “gachupines”.<sup>208</sup>

En lo que atañe al ámbito escénico, los repertorios hispanos fueron bien recibidos, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo. Las compañías y artistas que llegaban de gira eran acogidos en diferentes teatros, salones, sitios privados, en los emergentes cinematógrafos –ya en el siglo XX–, entre otros lugares. De hecho, géneros como la “zarzuela grande” (de tres o más actos), cuyos contenidos eran de temática y música española, cobraron mucha relevancia en el país a mediados del siglo XIX.<sup>209</sup> Pero su presencia no sólo se limitó a esa forma artística; también tuvieron amplia aceptación en rubros como el género chico,<sup>210</sup> la comedia y, en general, dentro de las llamadas tandas.<sup>211</sup>

Hay distintos elementos desde los cuales se puede explicar la aceptación de las presentaciones de corte hispánico en un país que no sólo había sido colonia española, sino que vivía en un contexto donde se percibía al español como parte de un sector privilegiado en detrimento de la población nacional. Por un lado, no pueden obviarse las intensas relaciones e intercambios musicales presentes en la red cultural, dada en el contexto hispanoamericano que los procesos independistas no desdibujarían tajantemente.

Por otro lado, como se decía anteriormente, hacia las últimas décadas del siglo XIX las relaciones entre México y España tuvieron cambios en términos diplomáticos, lo que se tradujo en un cambio favorable de la prensa española hacia México –aunque con tintes paternalistas–, y en el hecho de que la diplomacia mexicana en España consolidó una fuerte conexión con las élites políticas de Madrid y con círculos intelectuales y periodísticos que contribuyeron a generar una imagen positiva de España hacia México.<sup>212</sup> Tal situación supuso una renovación de los vínculos entre ambos países, que bien podía llegar a

---

<sup>208</sup> Lida (1991). “La inmigración española...”, pp. 204-207, 2011.

<sup>209</sup> Reyes (2015). *Las malagueñas del siglo...*, p. 174.

<sup>210</sup> Género escénico de identificación española, caracterizado por sus formatos cortos –regularmente de un acto– y su carácter lírico.

<sup>211</sup> Sucesión de números varios: zarzuelas, humorísticos, satíricos, musicales, dancísticos, entre otros.

<sup>212</sup> Sánchez (1999). “La normalización de las relaciones...”, p. 744.

Entre estos personajes se encuentran los cónsules Manuel Payno y Salvador Quevedo y Zubieta, así como los diplomáticos Francisco de Icaza y Juan Bautista Híjar.

favorecer o hacer más atractivo para los empresarios, compañías y artistas, trasladarse a México dentro de sus giras.

Indudablemente, otro factor preponderante en el estímulo a las puestas hispanas fue la presencia de habitantes españoles, muchos de ellos influyentes y con poder adquisitivo, interesados en ver esos repertorios. Otro hecho importante de señalar es que las obras foráneas llegaban a hacer deferencias al público mexicano, por lo que, bailes, canciones y fragmentos dentro de las piezas españolas podían intercambiarse por números de gran aceptación dentro del público mexicano, plenamente identificados con este país. Ejemplo de lo anterior es la puesta de la zarzuela *El proceso del can-can*, en donde un jarabe – reconocido en México en términos de baile nacional– sustituye a una jota –de plena identidad española–. Igualmente, en otros montajes como el de la ópera *Carmen* se tiene noticia de que se agregó un jarabe en la presentación realizada en la Ciudad de México. Según lo documenta José Miguel Hernández, en ambos casos las modificaciones tuvieron gran aceptación entre el público.<sup>213</sup>

El flamenco, por lo menos hacia el último cuarto del siglo XIX, tenía presencia en México dentro de diferentes formatos de obras. Pero esto no sucedía aisladamente. Por aquellos años, el flamenco en España gozaba de un auge singular que le llevó a ocupar uno de los principales sitios dentro de la vida musical del país. Si bien a lo largo del siglo comenzaron a agruparse una serie de cantos y bailes bajo la noción expresa de flamenco, además de generarse diferentes tipos de sedimentaciones en torno a éste, entre 1875 y 1895 tuvo lugar un periodo de gran apogeo, conocido como flamencomanía o flamenquismo, que estimuló el género en distintas esferas. Igualmente, las giras de artistas se tornaron exponenciales.

Es de destacar que se implementaba el nombre de flamencomanía para evocar una práctica de la expresión, que distaba en ciertos aspectos de la asociada con los llamados cafés cantantes andaluces.<sup>214</sup> Para decirlo más claramente, dicha categorización se usaba

---

<sup>213</sup> *El proceso del can-can* se presentó con la modificación aludida en 1875, 1880, 1882 y 1892 en los teatros Arbeu y Principal, de la Ciudad de México. La ópera *Cámen* tuvo lugar en la capital mexicana en 1889. Véase: Hernández (2017). *De jarabes, puntos...*, pp. 46-51.

<sup>214</sup> En las lecturas de la flamencología se denomina “Edad de Oro” del flamenco o la “época de los cafés cantantes” a los años que van de 1850 a 1920. Dichos cafés eran una especie de peñas con variedades, como música, danza e incluso algunas muestras filmicas. Ciertamente era común que en estos sitios llegara a tener centralidad el flamenco, sobre todo cuando un empresario con gran afición por este género –como en el caso de Silverio Franconetti– impulsara alguno de estos espacios. En el relato flamencológico se suele establecer



para distinguirlo como un flamenco *de afuera* (madrileño y payo) *versus* el de *adentro* (andaluz y gitano). Así, este flamenco tenía otros espacios de identificación –más allá de los citados cafés cantantes– como lo fue el ambiente teatral de la época. Se establecieron fuertes correlaciones entre el género chico y la zarzuela, lo mismo que fue común su inclusión en diferentes obras escénicas.

La flamencomanía adquirió extensa popularidad en diferentes estratos socio-económicos de España y se decía entonces que lo flamenco invadía completamente aquel país.<sup>215</sup> Dado su gran impulso en Madrid, las reacciones en su contra no se hicieron esperar por parte de algunos intelectuales que trataban de desligar al flamenco andaluz de sus símiles madrileños, pues lo consideraban surgido del flamenquismo como manifestaciones adulteradas del género.<sup>216</sup> En este sentido, Lénica Reyes recoge la siguiente cita del escritor andaluz Benito Mas y Prats, de 1889:

[...] Esta es la cuestión que importa dilucidar a los andaluces, para que el flamenquismo no pueda perjudicar su buen nombre; para que no pueda asegurarse por los que explotan las aficiones del chulo y del flamenco de Lavapiés que Andalucía es una jaula de locos [...] Creer que Andalucía puede estudiarse en uno de estos cubículos de vicio, es creer el absurdo, porque Andalucía no está en ellos: esa manifestación del flamenquismo, ya adulterada, será siempre espúrea y exótica en nuestras ciudades y aun en nuestras aldeas [...].<sup>217</sup>

La flamencomanía era una manera de realizar el género que propiciaba tensiones. Su presencia revela la existencia de al menos dos formas diferenciadas del flamenco activas en España en ese momento. También muestra la polivalencia de la expresión; es decir, no

---

que en esta “época dorada”, en el marco de tales recitos se dieron las primeras manifestaciones escénicas y profesionalizadas del flamenco. Ahí mismo se consolidaría el flamenco y emergerían las grandes figuras que fundamentan en gran medida la *Tradicición* flamenca. Sin embargo, los trabajos aquí citados de Lénica Reyes y José Miguel Hernández dan cuenta de que el flamenco también tenía protagonismo en los teatros y circulaba más allá de entornos subalternos y familiares, como comúnmente suele establecerse. Por lo mismo, lejos de que el flamenco fuera endogámico, tenía ya una dinámica proyección y retroalimentación internacional.

<sup>215</sup> Reyes documenta la siguiente nota del periódico *El Liberal* de Madrid: “El aire está poblado de soleas, sevillanas, malagueñas y jaleos; el cante flamenco resuena por todas partes, se escapa por las puertas de los cafés y por las ventanas de los teatros” (García Ladevese, 1882). Véase: Reyes (2015). *Las malagueñas del siglo...*, p. 181.

<sup>216</sup> *Ibid.*, pp. 178-180.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 180.

era homogénea en cuanto a su práctica, espacios de circulación o su interpretación. Denota, pues, la flexibilidad de esta música y sus danzas capaces de vincularse y adaptarse a diferentes contextos y ocasiones performáticas.

Resulta evidente la incomodidad producida por tal elasticidad al contradecir o eludir una supuesta visión primaria de los significados del flamenco, claramente expresada en la cita de Mas y Prats. Sin embargo, ambas prácticas no dejan de tener semejanzas, puesto que se entremezclan con intervenciones de otras formas de danza y música, así como con otro tipo de muestras escénicas. Si bien, en el caso de la vertiente teatral era frecuente incorporar el flamenco a las zarzuelas, no implicaba que el de los cafés cantantes estuviera exento de tener interrelación con este tipo de representaciones.<sup>218</sup>

En cuanto al flamenco en México durante la misma época, se tiene registro de su proximidad con la vertiente que identifiqué como teatral, o sea, la forma de presentarlo tiene correspondencia con la flamencomanía. De hecho, Enrique Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México* (1895) habla de la asociación del flamenco con los empresarios proclives a la zarzuela. Señala además, en tono despectivo, que estas representaciones se encontraban en auge.

[...] las empresas de míseros recursos, que periódicamente nos traen cuadros de ópera, las más de las veces menos que medianos, son las que han hecho retraerse al público y dividirlo en dos grandes fracciones; la una, la de buen gusto, que sabiendo que no ha de verle satisfecho, se aburre tranquilamente en su casa; y la otra, la de mal gusto o que carece de paladar artístico, que toma lo que se le da y llena los teatros *por tandas* y hace la fortuna de los empresarios de zarzuela del género *chico, flamenco*, nutrido de majaderías poco decentes, de vulgares efectos *gordos* y de esos rebuscados retruécanos y gracias *verdes* que tanto halagan al depravado gusto. Este es el único espectáculo en auge actualmente en la Capital.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Lénica Reyes, a partir de su estudio de caso de las malagueñas, encuentra que había diferencias en cuanto a la técnica vocal. Identifica una técnica vocal lírica, generalmente situada en los teatros y fiestas privadas; y otra denominada flamenca o andaluza, dada en los cafés cantantes, pero también llega a tomar parte de lo teatral. Estas diferenciaciones tenían muchos matices, pues había intérpretes que podían manejar ambas técnicas y modificarlas según la ocasión performática o presentar algún grado de hibridismo. Esta diversidad sonora para la voz también se explica por la convivencia cercana que tuvieron en esa época la zarzuela y el flamenco. *Ibíd.*, pp. 319-344.

<sup>219</sup> Citado por Lénica Reyes, *Ibíd.*, pp. 180-181.

La dinámica bajo la que se presentó el flamenco en los primeros años del siglo XX no difirió demasiado de la de finales del siglo previo. Tanto en España como en México fue usual que empresarios y compañías incorporaran flamenco a sus puestas, logrando buena aceptación. Allende el mar, dado el ímpetu flamencómano, era común la adaptación de óperas y zarzuelas a modo, para incluir algún “palo” que complaciera al público.

Estas modificaciones en los repertorios no se quedaron en ese lado del Atlántico; se hicieron patentes en los teatros de México.<sup>220</sup> Lénica Reyes documenta que en 1905 tuvo lugar el reestreno de la zarzuela *Venus salón*, adaptada a los gustos del momento. Entre las escenas modificadas se encuentra una donde se incorpora a un grupo de andaluzas que arrojan a una cantaora en una “juerga” flamenca, en la cual se cantan tientos y malagueñas y se termina bailando tangos flamencos. Esta obra, que contó con más de 250 representaciones en territorio mexicano, muestra por una parte el éxito de la fórmula y por otra, constata la presencia y aceptación de las muestras de flamenco en México.<sup>221</sup>

En los albores del siglo XX, con todo y que mucho del flamenco mostrado en los teatros de la capital mexicana se daba como parte de zarzuelas o dentro de las tandas teatrales, es decir, contrario a las ideas de pureza desprendidas de algunos personajes españoles, la discursividad sobre su “autenticidad” tuvo presencia en la prensa. Aunque era constante la exaltación de sus éxitos y la aprobación de las obras o artistas en el marco de los circuitos teatrales madrileños, de igual manera era frecuente que se apelara a algún tipo de relación con Andalucía como símbolo prístino, tal como se observa en la siguiente nota:

TEATRALES. En el teatro Principal va a haber hoy un lleno hasta el techo pues la Empresa ha dispuesto un programa verdaderamente sensacional. Por la tarde a las tres y media, función dedicada a las familias, poniéndose en escena las populares zarzuelas “La Corte de Faraón”, “Mea Culpa”, “El País de las Hadas” “Verónicas y Boleros”. Entre la segunda y la tercera tanda debutarán el famoso cantador de flamenco Francisco García, verdadera notabilidad en su género y que seguramente va a causar alboroto. Canta verdadero canto “jondo”, según todas las reglas del arte y como se canta en Sevilla.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 178-185

<sup>221</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

<sup>222</sup> *El correo español*, 4 de agosto de 1910, p. 2.

Un sector importante del público que se daba cita en los teatros fue la propia colonia española. Ahí se encontraban las compañías provenientes de España en las cuales tenían lugar las nuevas piezas de éxito en el ámbito español, entre las que figuraban malagueñas, peteneras, sevillanas, zapateados, panaderos y otros bailes adjetivados como flamenco.<sup>223</sup> Era común que las reseñas y anuncios se dirigieran a esta población cuando habría algún estreno o intervención con flamenco. Incluso se convocaba a su asistencia en términos de añoranza por la España distante.

Dentro de pocos días llegará a Veracruz “El Mochuelo” famoso cantador de flamenco, que es muy conocido en toda España por su manera de cantar flamenco, que nadie le ha podido imitar. La propiedad con que canta hará recordar a todos los españoles residentes en México el hermoso canto popular de la patria ausente.<sup>224</sup>

El mérito a Amalia Molina como artista del género flamenco, es verdaderamente grande, y lo prueba el hecho de que la Colonia andaluza de la Capital, en su desfile constante por el Alcázar, hace a la hermosa sevillana, ovaciones entusiastas, frenéticas, delirantes. Y es que no se sabe qué admirar más en Amalia, si su arte, su gracia, su sentimiento, su guapeza, su pudor escénico o su amabilidad para con el público. El que sienta correr por sus venas sangre española, y quiera ver, como en su verdadero estuche, encerrados un pedazo de sol, de la campiña, del cielo y del alma entera de Andalucía, que vea a Amalia Molina.<sup>225</sup>

La referencia a la aprobación de la colonia andaluza puede entenderse como parte de esa legitimización a través del vínculo con Andalucía, pues el número de estos pobladores no fue propiamente significativo. En buena medida, la colonia española en México estaba compuesta por habitantes de las regiones del norte de España, como lo dejan ver los mismos centros regionales españoles instituidos en México en la segunda mitad del siglo XIX, entre los cuales se encuentran la Asociación Montañesa, el Centro Asturiano, la Agrupación Leonesa o el Centro Gallego. De hecho, el Centro Andaluz –actual Casa de Andalucía– no fue constituido sino hasta 1943, bajo el impulso de algunos exiliados españoles.

---

<sup>223</sup> Reyes (2015). *Las malagueñas del siglo...*, pp. 191-198.

<sup>224</sup> *El Imparcial. Diario Ilustrado de la Mañana*, 21 de julio de 1910, p. 9.

<sup>225</sup> *El Correo Español*, 1 de abril de 1910, p. 2.

La presencia del flamenco en los teatros fue por demás abundante, pero no se limitó a estos lugares; tuvo eco en diversos espacios de la colonia española: celebraciones particulares y festejos propios de los residentes españoles, por ejemplo las Fiestas de la Covadonga.<sup>226</sup> Asimismo, el flamenco se encontraba en sitios de consumo que suponían un contexto más cotidiano: la oferta de clases de guitarra a domicilio (figura 12) o la venta de discos de canto flamenco en algunas tiendas especializadas de la Ciudad de México, cuya atención iba dirigida a un público de origen español (figura 13). Muy probablemente, publicaciones como las aparecidas en el *Almanaque del Buen Tono* (figura 14) en donde se enseñaban coreografías de bailes como las malagueñas, fueran dirigidas al mismo perfil de lectores.



Figura 12. Anuncio clases de guitarra flamenca.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Ejemplo de la situación descrita son las siguientes dos notas periodísticas:

“El conocido y popular cantaor de género flamenco, señor Antonio Pazos ‘El Mochuelo’, dio anoche, en los salones del Círculo Español, una sesión de canto flamenco, ante un creciente número de socios de dicho Círculo”. *El Tiempo*, 29 de julio de 1910, p. 8.

“Por la tarde, en el Tivoli de Elíseo, habrá una brillante romería, fiesta anual que se ofrece en honor de la Virgen de la Covadonga. Batallas de Confetti, juego de Pim-pam-pum, Gaitas, Bailes Regionales, Marimbas, Canto flamenco, Puestos de refrescos, flores, etc.”. *El Heraldo de México*, 8 de septiembre de 1920, p. 5.

<sup>227</sup> *El Correo Español*, 2 de enero de 1914, p. 4.

## A Nuestra Distinguida Clientela Española:

Tenemos el gusto de participarle que hemos recibido los siguientes discos ed gran éxito de canto Flamenco con guitarra:

### DISCOS DE 10 PULGADAS SENCILLOS á \$1.50.

- E52193 Bulerías.—Niño de Medina.
- E52187 Peteneras.—Niño de Medina.
- E52191 Malagueñas estilo Canario.—Niño de la Isla.
- E52177 Tango.—Niño de la Isla.
- E52189 Tango.—Fernando el Herrero.

### DISCOS DE 10 PULGADAS, DOBLES, á \$2.50.

- E2161 Tarantas.—Niño de Medina.  
Soleares.—Niño de Medina.
- E2147 Garrotín.—Niño de Medina.  
Jota.—Niño de Medina.
- E2175 Tango No. 1.—Niño de Medina.  
Tango No. 2.—Niño de Medina.
- E2173 Soleares No. 1.—Niño de Medina.  
Soleares No. 2.—Niño de Medina.
- E2143 Soleares.—Juan Breba.  
Malagueñas.—Juan Breba.
- E2165 Tango Sultana.—Niño de la Isla.  
Tango Treiro.—Niño de la Isla.
- E2179 Seguidillas Gitanas.—Niño de la Isla.  
Seguidillas Gitanas.—Niño de la Isla.
- E2133 Soleares.—Niño de la Isla.  
Asturianas.—Niño de la Isla.
- E2171 Tientos No. 1.—Fernando el Herrero.  
Tientos No. 2.—Fernando el Herrero.

A SOLICITUD REMITIREMOS NUESTRO CATALOGO GENERAL DE DISCOS DE CANTO FLAMENCO Y DE CANTOS REGIONALES ESPAÑOLES.

**NYSSSEN RAPHAEL y Cia.**  
AVENIDA 5 DE MAYO 49.

APARTADO 1017.

Mexico, D. F

Figura 13. Anuncio venta de discos de cante flamenco.<sup>228</sup>

<sup>228</sup> *El Diario*, 19 de mayo de 1912, p. 2.



Figura 14. Imagen de baile de malagueñas en *Almanaque del Buen Tono* (1903).<sup>229</sup>

El interés que podía suscitar el flamenco no se restringía a los residentes españoles. Ello no debería sorprender, dada la importante presencia del género en la capital: hacia 1910 no sólo había giras y temporadas frecuentes, sino que en ocasiones, dos teatros tenían simultáneamente este tipo de presentaciones.<sup>230</sup> El gusto del flamenco por algunos sectores de la sociedad mexicana se hacía notar en publicaciones que mostraban su buena recepción.

<sup>229</sup> Imagen tomada de: Reyes (2015). *Las malagueñas del siglo...*, p. 313.

<sup>230</sup> Fue el caso de las presentaciones del cantaor Antonio del Pozo “El Mochuelo” en el teatro Colón y de las del también cantaor Paco García en el Teatro Principal. Véase: *La Patria*, 6 de agosto de 1910, p. 8. Igualmente, en octubre del mismo año se encorntaban simultaneamnete la cantaora Rosario Soler y el mismo Paco García en temporada. La primera en el Teatro Principal y el segundo en el Teatro Platino. Véase: *El Diario*, 30 de octubre de 1910, p. 4.

CORREO DE TEATROS [...] COLÓN Por el tren nocturno de anteayer salió para Veracruz el señor Noriega, empresario de este teatro, para recibir al famoso Antonio del Pozo, alias “El Mochuelo”, que es el mejor cantador de flamenco de la Península, a juzgar por los informes que tienen los empresarios y los que dan los periódicos de Madrid. Es probable que en la semana actual debute este artista que llamaría la atención de todos mexicanos y españoles, ya que el canto flamenco gusta mucho en nuestro país.<sup>231</sup>

Ahora bien, como se ha visto, el ámbito teatral fue un nicho importante para la circulación del flamenco. En ese marco, también se tiene noticia de que algunas actrices mexicanas incursionaran en él, quizá a modo de adaptarse al gusto del momento y a consecuencia de la aceptación de “lo español”. Fue el caso de la cantante tabasqueña Esperanza Iris (María Esperanza Bofill Ferrer) con su intervención en la obra andaluz “Los Guapos”. Una nota que refiere su interpretación da cuenta de ello y califica de poco satisfactoria la actuación de la cantante, en los siguientes términos:

EN CASA DE TALIA [...] Y yo suplico, muy respetuosamente, pero muy encarecidamente también, a la empresa, a la interesada, y a la representante de la Sociedad de Autores Españoles, que no destrocen el cante flamenco, este canto tan hermoso y netamente español, este canto que llega al alma cuando está siquiera medianamente interpretado.<sup>232</sup>

Resulta de interés la exaltación del carácter “netamente español” del flamenco en la crítica. Si bien es probable que Esperanza Iris tuviera la necesidad de adaptarse a las exigencias de la obra y afrontar un género vocal sin tanta afinidad a sus habilidades, también es posible que la crítica esté mostrando resistencia en aceptar la interpretación del flamenco por alguien ajeno a España, y más aún si se considera que la nota pertenece a un órgano afín a la colonia española (*El Correo Español*). Sin embargo, a la par de este tipo de sucesos, en el medio surgieron intérpretes mexicanas que la prensa nacional recibió en buenos términos, como Josefina Gómez, elogiada por sus intervenciones de baile flamenco:

#### REAPERTURA DEL CIRCO WELTON

---

<sup>231</sup> *El Imparcial. Diario Ilustrado de la Mañana*, 24 de julio de 1910, p. 13.

<sup>232</sup> *El Correo Español*, 27 de diciembre de 1913, p. 2.



Hoy tendrá lugar la reapertura del circo-teatro “Welton”, favorecido local que ha sido tomado por una nueva empresa, que se propone explotar las más sensacionales películas cinematográficas, así como las variedades que más han llamado la atención entre el público de la capital.

La reapertura promete alcanzar las proporciones de un verdadero acontecimiento, y para ello la nueva empresa ha contratado a la sin rival bailarina mexicana Josefina Gómez, la reina del baile flamenco, como mereció ser llamada por los que la aplaudieron en el teatro Principal, y que en el circo “Welton” formará pareja con el reputado profesor Daniel Ávila [...].<sup>233</sup>

Sea como fuere, el flamenco hacía sentido en el contexto mexicano. Un caso que bien puede ilustrar esta situación es la novela *Santa* (1903), trabajo icónico del escritor y diplomático Federico Gamboa, en el cual el autor retrata el contraste entre la vida rural y la vida urbana del centro del país. Precisamente, en el ambiente citadino de diversiones nocturnas narrado por Gamboa, el flamenco tiene un papel sobresaliente. Incluso, una parte elemental de su imaginario y nudos en la trama se constituyen por un mundo de cantaores, juergas y flamenco. Es interesante su narrativa, pues decanta un imaginario del género en cuestión, más tarde adaptado al cine. Así, se observan en su prosa construcciones de los personajes asociados a dicha expresión que oscilan entre mostrar una hombría festiva y arrojada, a la vez que melancólica.

El relato de Gamboa se aproxima a una serie de referencialidades románticas y de marcas estereotípicas de “lo español”, tal como sugiere el siguiente pasaje, donde el torero “El Jarameño” llega a un centro nocturno con su cuadrilla:

Ellos, ufanos y orgullosos, habituados al victorioso desfile de la plaza, creíanse ante las auras de simpatía, recorrían la cantina, el salón de baile e iban y ocupaban la mesa redonda del rincón, pedían manzanilla y tabacos, servíanse sus “cañas”, e inauguraban una charla ruidosa. [...] Conforme vaciaban “cañas” del vino de su país, parecía que el tal, de la cabeza sólo la memoria les invadiera sin perturbársela, antes sacando a orear en sus arábigos ojos melancólicos recuerdos, las ternezas de la tierra, los amaneceres de los cármenes de Andalucía y los anocheceres junto a las rejas de las Cármenes andaluzas. El

---

<sup>233</sup> *El Diario*, 1 de marzo de 1913, p. 7.

menos desafinado de la cuadrilla rompía el canto y los demás rompían a *jalearlo* con los bastones sobre el piso, con las “cañas” sobre el mármol de la mesa, con palmas, olés y palabras cortadas, de estímulo:

–¡Anda... *güeno*... dale ya!... ¡*arza* y toma!

Todos cantaban, alternados, en una especie de junta sentimental y poética; quién hablando de la madre, quién de la novia, quién de cárceles, casi todos de muerte y cementerio; identificándose con su canto, por él desdeñosos de amigos y enamoradas; a los comienzos, con el pueril deseo de cosechar aplausos, ligeramente teatrales; después, posesionados de nostalgias, cerrando los ojos al brotar sus gargantas los versos intensos, para mejor verse por dentro de lo que por dentro les bullía y ahogaba. “El Jarameño” no perdía su gravedad de “matador de cartel”; concretábase a beber y a dictar fallos que los otros acataban:

–Eso está en el orden, ¡ajo! ¡Por ti, tú! Eso es cantarse una malagueña...<sup>234</sup>

Un indicio más de la articulación del flamenco en la vida mexicana durante los primeros años del siglo XX, es la estampa del caricaturista A. Pérez y Soto, publicada en el *Semanario Multicolor* (figura 15). En plena Revolución Mexicana, el autor aludía a dos de sus personajes icónicos en el marco de una escena de flamenco y a través de una letra de cante: “tengo dos lunares, tengo dos lunares, el uno es el de Zapata y el otro de Pino Suarez”. Tal representación sugiere un vínculo singular con la vida nacional.

---

<sup>234</sup> Federico Gamboa (2006 [1903]). *Santa*, Ciudad de México, FCE, pp. 122-123.



Figura 15. Caricatura en prensa.<sup>235</sup>

En suma, por lo menos desde el último cuarto del siglo XIX y hasta ya entrado el siglo XX, el teatro y la colonia española constituían dos de los motores del flamenco en México, sin que tal situación soslayara el interés y estímulo recibido por el público mexicano. En medio de ello, no deja de ser exaltable que el flamenco interpretado en territorio mexicano, ya fuera por españoles o por mexicanos, podía tener lecturas que

<sup>235</sup> *Semanario Multicolor*, 22 de febrero de 1912, p. 10.

buscaban imprimirle cierta autoridad, o bien tacharlo de espurio. Sin duda, en ese tiempo tuvo movilidad e inserción en distintos aspectos de la vida capitalina mexicana, así como una actividad dinámica bajo diferentes rúbricas.

Sin embargo, con la revolución de 1910 y su eventual consumación una década más tarde, todo aquello que connotara España volvería a encontrar fuertes oposiciones. Hasta cierto punto, hay un ocaso de lo español y del flamenco en el ambiente público de la vida citadina. Tal reacción, en parte, tiene explicación en tanto que entre los grupos revolucionarios se tomó a los españoles como enemigos a vencer, dada su identificación con la imagen del propietario rico representante del régimen porfirista. Posteriormente, los conflictos entre los grupos posrevolucionarios y la iglesia católica incrementarían los sentimientos de rechazo a lo hispano.<sup>236</sup>

También serían importantes algunas restricciones legislativas respecto a la presencia de extranjeros. Después de 1910, la legislación posrevolucionaria restringió la inmigración libre y estableció una política migratoria diseñada por el estado para dirigir el desarrollo del país. Desde los años treinta la Ley General de Población definía con rigor y exactitud las características que debía tener todo extranjero que deseara radicar en México.<sup>237</sup>

Pero el punto crucial en el distanciamiento con las posturas hispanófilas fue la preponderancia de ideales nacionalistas y el impulso que recibieron corrientes de pensamiento como el indigenismo, tal como lo define Pérez Montfort:

[El indigenismo] identificó el origen nacional con los pobladores aborígenes de nuestro territorio. Reconocía en ellos todas las virtudes que habían depositado como herencia en los indígenas contemporáneos y valoraban sus capacidades artísticas, sus tradiciones. Declaraban una abierta hispanofobia y procuraba la reivindicación, aunque fuera sólo verbal, de las comunidades indígenas sobrevivientes. Esta posición fue adoptada por una gran cantidad de esferas gubernamentales, incluyendo la educación pública.<sup>238</sup>

Cabe precisar que el indigenismo no es algo que emergiera a raíz de los planteamientos de la Revolución. Como lo establece Luis Villoro, “es un proceso histórico

---

<sup>236</sup> Pérez (1991). *Hispanismo y falange...*, p. 42.

<sup>237</sup> Véase: Lida (1991). “La inmigración española...”, p. 207.

<sup>238</sup> Pérez (1991). *Hispanismo y falange...*, p. 26.

en la conciencia, en el cual el indígena es comprendido y juzgado (“revelado”) por el no indígena (la “instancia relevante”).<sup>239</sup> Para el autor, tal proceder básicamente inicia al momento de la Conquista, tomando diferentes matices y usos políticos e ideológicos hasta nuestros días<sup>240</sup>.

Regresando al tema, con la Revolución hubo la necesidad de generar otra clase de proyectos políticos, sociales e ideológicos, en donde lo nacional y los sentimientos patrióticos fueron centrales. Se trató de crear una ruptura con aspectos del pasado como el porfiriato y la colonia. Consecuentemente, tuvo lugar un amplio proyecto nacionalista con fuertes exaltaciones del mundo prehispánico, en que la música, la danza y otras artes tendrían un lugar preponderante. Sin embargo, nuevamente, este distanciamiento no significó la ruptura absoluta con lo hispánico; pese al hecho de que la relación entre ambos países se redujera sustancialmente, prevalecieron diferentes prácticas.

Ejemplo de las constancias pro hispánicas en el México posrevolucionario es la conmemoración del centenario de la Consumación de la Independencia, en 1921. En el marco de dicha conmemoración, resalta la inauguración del Parque España a manera de homenajear a los reyes católicos que financiaron los viajes colombinos. Tal gesto confirió un peso trascendental al “descubrimiento” y al legado español.<sup>241</sup> Al respecto, el diario *El Universal* expresó la noticia en los siguientes términos: “La inauguración del Parque España constituye una prueba de la nobleza e hidalguía mexicana hacia la Madre Patria”.<sup>242</sup>

Igualmente, luego de la Revolución continuaron las congregaciones de la colonia española, en las que se perpetuó el discurso hispanista. Estos lugares, de entre los cuales sobresale el Casino Español de México, aglutinaron a diversos intelectuales quienes fueron pieza importante en la difusión y exaltación de los valores de la tradición hispánica.<sup>243</sup>

---

<sup>239</sup> Luis Villoro (1998 [1950]). *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Ciudad de México, FCE, p. 8.

<sup>240</sup> Ídem.

<sup>241</sup> Aimer Granados (2005). “Hispanismos, nación y proyectos culturales Colombia y México: 1886-1921. Una historia comparada” en *Memoria y sociedad*, vol. 9, N° 19, Julio-diciembre, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, p. 14.

<sup>242</sup> Carlos Villasana y Ruth Gómez (2019). “A 98 años de la inauguración del Parque España” en *El Universal*. En línea: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/98-anos-de-la-inauguracion-del-parque-espana> [Recuperado en mayo de 2021].

<sup>243</sup> Granados (2005). “Hispanismos, nación...”, p. 15.

Otros centros de la colonia española fueron: la Beneficencia Española, la Junta Española de la Covadonga, el Real Club España, la Cámara de Comercio Española, los centros Español, Asturiano, Vasco y Catalán, entre otros.

Por su parte, las manifestaciones que incluían flamenco tampoco desaparecieron, no obstante hubo disminuciones importantes.<sup>244</sup> Tras una búsqueda hemerográfica realizada a partir de 1910, pude constatar que en dicho año abundaban las noticias, reseñas y presentaciones de flamenco, para luego ir a la baja: en 1910 se localizaron alrededor de 50 referencias de presentaciones de flamenco, pero a partir de 1911 sólo se identificó un promedio de cinco por año. Luego de 1921, una vez consumada la Revolución, se encuentran referencias de manera más esporádica.<sup>245</sup>

Posterior a la implementación del proyecto nacionalista posrevolucionario, es posible encontrar muestras de flamenco dentro de las noticias teatrales y de espectáculos en los diarios, aunque sin tanta constancia. Evidentemente, hubo una reducción en los bríos hispanistas, lo cual probablemente provocó que muestras de flamenco quedaran, por decirlo así, agazapadas.

Pero el gusto por estas manifestaciones debió haber continuado. Aunque en términos políticos las filias hispanistas disminuyeron e incluso llegaron a ser sancionables, difícilmente se erradicaría el gusto por tales expresiones. Como lo establece Antoine Hennion, el gusto no sólo responde a factores de identidad *per se* y de diferenciación social; también se constituye de actos reflexivos, corporales, colectivos y de efectos inciertos, que a su vez producen vinculaciones.<sup>246</sup> En este sentido, aquellas prácticas corporales, de escucha, de congregación a través de ciertas músicas de identificación española, no tendrían por qué alinearse a lo sucedido en el plano político.

En efecto, géneros españoles como la zarzuela continuaron apareciendo con abundancia, posiblemente debido al nivel de asimilación que tales obras llegaron a tener, pues había más cantantes mexicanas practicando zarzuela, compositores nacionales produciéndola y compañías locales adscritas a esa vertiente; incluso algunas compañías

---

<sup>244</sup> Lénica Reyes (2015). *Las malagueñas del siglo...*, p. 193.

<sup>245</sup> La búsqueda hemerográfica se realizó en la Hemeroteca Digital de la Hemeroteca Nacional de México, mediante el motor de búsqueda de su plataforma. Se hicieron rastreos a partir de palabras clave como “flamenco”, “cantaor”, “bailaora”. A partir de las coincidencias arrojadas, se revisaron todas las notas y sólo se consideraron las que constataron presencia de flamenco en la Ciudad de México. La sistematización puede verse en:

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h\\_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=0](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=0)

<sup>246</sup> Antoine Hennion (2010). “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto” en *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, núm. 34, vol. XVII, pp. 26-27.

adaptaron zarzuelas españolas a temáticas mexicanas. Ejemplo de ello es *Las musas latinas*, en la cual se adaptó su argumento a modo de convertirla en una revista de tema mexicano y cambió su nombre por el de *Las musas del país*. De este modo, si la versión hispana retrataba las costumbres pintorescas y la música de España, Francia e Italia, la versión mexicana presentaba a las deidades inspiradoras de Xochimilco, Guadalajara y Yucatán.<sup>247</sup>

En todo caso, no se descarta que dentro de las zarzuelas, revistas y otras obras hubiera muestras de flamenco, no obstante que la actividad de cantaoras/es o bailaoras dejara de tener presencia constante en los tabloides, o por lo menos no se hiciera mención explícita. Esta situación se aprecia en una *Carte de visite* de la puesta *Gaona se ha perdido* (figura 16), en donde se cita una letra del “palo” garrotín adaptada a la trama de la obra, es decir, con referencia al torero mexicano Rodolfo Gaona.<sup>248</sup> Es de resaltar que en dicho retrato la referencia al flamenco se relaciona con elementos bajo los cuales se formulaba una idea nacionalista de “lo mexicano”, mediante una especie de condensación entre lo popular y lo rural.

---

<sup>247</sup> Héctor Quiroga Pérez (2010). *Antesala Teatral. Fotografía de gabinete y escénica. 1871-1944*, Ciudad de México, INBAL/CONACULTA/CITRU, pp. 304-305.

<sup>248</sup> La letra de garrotín a la que se alude es: “¿Qué te quieres tú poner? ¿Qué te quieres apostar? Apuéstate lo que quieras, que yo no me apuesto na. Al garrotín, al garrotán, de la vera, vera, vera de San Juan”. Mientras que la variación implementada en la tarjeta de visita decía: “¿Qué te quieres apostar? ¿Qué te quieres apostar? Que un torero como el indio, nunca más se ha de encontrar. Con el garrotín y el garrotán, un torero cual Gaona, de seguro no hallarán”.

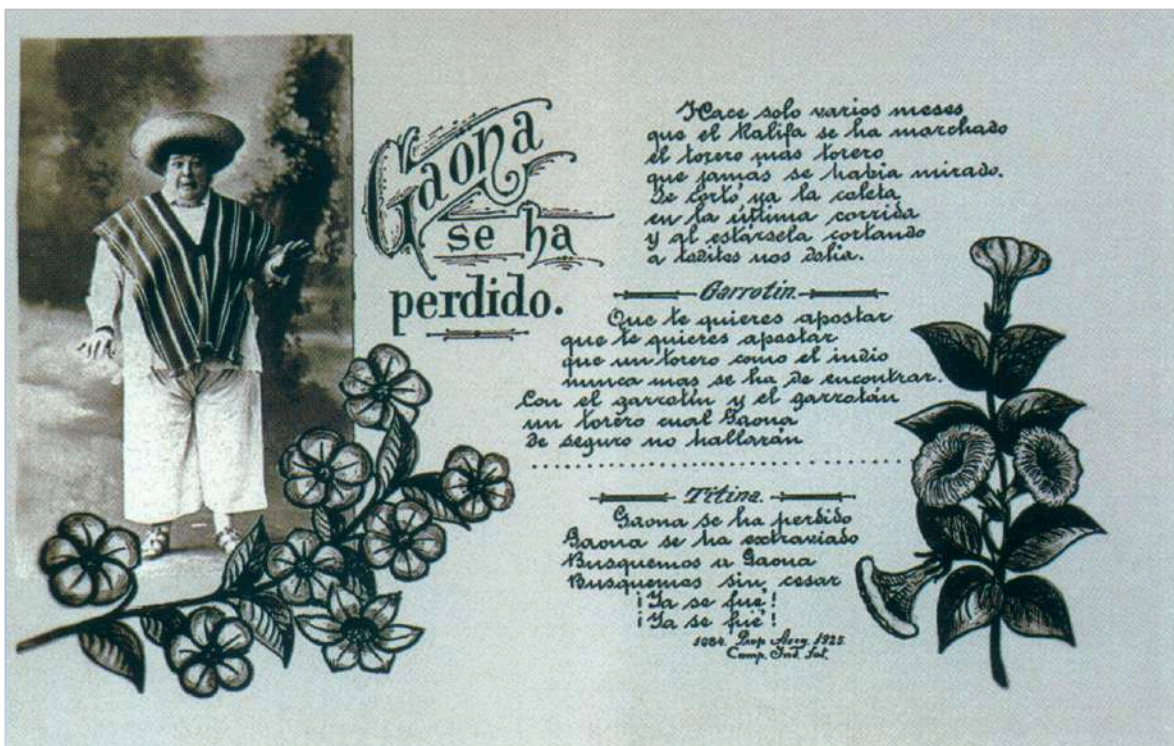


Figura 16. Tarjeta de visita *Gaona se ha perdido*, 1925.<sup>249</sup>

Por otra parte, es más probable que en el ámbito privado, concretamente en el de los antiguos residentes españoles, se continuara cultivando el género, como en épocas previas. A pesar del clima adverso que pudo significar la Revolución para estos pobladores, su presencia siguió siendo continua en el país. Muestra de que residentes y visitantes españoles seguían movilizándolo en la capital mexicana es el cantaor Jaime Carbonell “El Mallorquín”. En su hoja de servicios migratorios puede corroborarse su estancia en México durante algunos periodos en los años 1921, 1930 y 1934.<sup>250</sup> En el registro migratorio se declara como cantante de profesión, mientras en otro documento – presuntamente judicial– se define explícitamente como cantante de flamenco.<sup>251</sup>

Dada la autorreferencialidad ligada a su quehacer artístico, es factible suponer que este cantaor tuviera injerencia en diferentes lugares o círculos mexicanos desde su práctica

<sup>249</sup> Imagen tomada de: Quiroga (2010). *Antesala Teatral...*, p. 144.

<sup>250</sup> La hoja de registro de servicios de migración, expedida por la Secretaría de Gobernación, puede consultarse en: <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/buscadorAvanzadoFilter.form>

<sup>251</sup> Ernesto Herrera Alpuche (2007). “Guty Cárdenas Pinelo. Cincuentenario Luctuoso de Guty Cárdenas Pinelo”, en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm., 239-240, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, p. 49. En línea: <http://www.revistauniversitaria.uady.mx/pdf/239-40/ru239-407.pdf> [Recuperado en febrero de 2020].



del flamenco, aunque de una manera más local, es decir, alejado de la visibilidad mediática y de los públicos extensos. Tal idea es constatada por una de las versiones en torno a la muerte de Guty Cárdenas –cantante y compositor mexicano muy popular– la cual ubica a “El Mallorquín” en la Ciudad de México, en el salón Bach de la calle Madero, en donde se afirma lo siguiente:

En algún momento, Guty pidió a El Mallorquín que cantara algo y se ofreció a acompañarlo con la guitarra. Cuando terminó la interpretación, todos aplaudieron, excepto [Ángel] Peláez [Villa], quien dijo al yucateco [Guty Cárdenas] que no servía para el ‘cante’. La expresión despectiva y el alcohol provocaron la cólera de Guty, quien retó a golpes al hispano [Ángel Peláez]. Tranquilino Murillo [un asistente regular del salón], sabedor de que ambos acostumbraban andar armados, intervino para evitar el pleito. Logró que el cantaor y Peláez se retiraran a la barra, pero Guty siguió enfurecido [...].<sup>252</sup>

Como se sabe, el pleito derivó en disparos de pistola, lo que ocasionó la muerte de Guty Cárdenas. Estos hechos lamentables no carecen de interés. Por una parte, ubica la presencia del flamenco en el año de 1932 en un salón de la ciudad de México. Por otra, pone al centro la idea de posturas encontradas en cuanto a la forma de interpretar el flamenco. Es decir, lo que genera tensión entre los personajes es la participación y la valorización del desempeño en el flamenco, en donde el modo de acompañar el “cante” por parte de Guty le resulta inadecuado y sancionable a Peláez. Se observa, entonces, un juicio de legitimidad puesto en juego, y hasta un signo de reclamo por el derecho a participar del género.

Sea cierta o no esta versión, la presencia de “El Mallorquín” y su alusión como cantaor, tuvieron lugar en diferentes relatos de la muerte del yucateco. Se encuentra en ello una manifestación del flamenco en la Ciudad, a través de la figura del “Mallorquín”, toda vez que su imagen moviliza una referencialidad a este género, ya sea en tanto lo verídico de

---

<sup>252</sup> Salvador Morales (1981). *La música mexicana. Raíces, compositores e intérpretes*, citado en “Nueva versión de su muerte Guty cardenas” [Sic.], *Proceso*, 18 de diciembre de 2005. Consultado en línea <https://www.proceso.com.mx/96843/nueva-version-de-su-muerte-cuty-cardenas> [Recuperado en marzo del 2020].

la narración, o en tanto que terminara por formar parte de la reconstrucción de los hechos o cómo éstos fueron conjeturados.<sup>253</sup>

Otro caso es el de la cantante española Emilia Benito, originaria de Murcia, España. Su biografía da cuenta de que era conocedora del flamenco e, incluso, antes de establecerse en México, en 1928, ya había dejado una significativa huella en algunos rubros del flamenco y otros géneros españoles.<sup>254</sup> En la capital mexicana tuvo participaciones en zarzuelas realizadas en el Teatro Principal, durante el año en que llegó al país.<sup>255</sup> Asimismo, en 1935 apareció en las radiodifusoras X.E.W y X.E.B con un repertorio centrado en la canción española. Aunque en ese momento no se le identificaba con el flamenco, sí se le haría en años posteriores, pero es muy posible que en sus intervenciones en zarzuelas y en la radio incluyera al flamenco, pues era parte de su conocimiento y repertorio.

Por otra parte, ciertamente la diplomacia entre España y el México posrevolucionario no fue homogénea. Como lo observa Pérez Montfort, entre 1921 y 1936 sus acercamientos tuvieron importantes contrastes. Así, en los primeros años de la posrevolución se exaltaron afanes nacionalistas que, entre otras cosas, propiciaron una hispanofobia plagada de excesos, mientras que del lado español, la prensa exacerbó una imagen de México como un país de terror y “salvaje”. Pero con la proclamación de la Segunda República Española en 1931, las relaciones entre ambos países se renovaron y buscaron establecer contactos de forma más equidistante.<sup>256</sup>

De esta forma los vínculos entre México y España se estrecharon con el advenimiento de la era republicana. En lo que respecta a los asuntos diplomáticos, se buscó eliminar el hispanismo más conservador con la llegada de los primeros delegados republicanos, para promover posturas conciliadoras. La representación española en México

---

<sup>253</sup> Al realizar la búsqueda hemerográfica para corroborar la versión citada de la muerte de Guty, encontré que en una de las notas periodísticas del suceso se reproduce parte de la declaración judicial de Tranquilino Murillo, quien aseveró que: “‘El Mallorquín’ cantaba canciones españolas y Guty lo coreaba y que como José Peláez le dijera a Guty que ese no era su género, se hizo algo de discusión, en que José Peláez amenazó con dar un trompón...”. Véase: *El Universal Gráfico*, viernes 8 de abril de 1932, p. 3.

<sup>254</sup> Pueden verse: “Emilia Benito”. *El arte de vivir flamenco* [página web] <https://elartedevivirelflamenco.com/cancionespanola207.html> [Recuperado en marzo de 2020]. / Javier Barrero, “Emilia Benito”. En línea: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/12/30/emilia-benito/> [Recuperado en marzo de 2020].

<sup>255</sup> Manuel Mañón (2009 [1932]). *Historia del Teatro Principal de México*, Ciudad de México, Conaculta-INBA, p. 443.

<sup>256</sup> Pérez (1991). *Hispanismo y falange...*, p.14.

se elevó a categoría de embajada y fue nombrado embajador Julio Álvarez del Vayo, uno de los políticos más respetados del Partido Socialista Obrero Español. Entre las medidas promovidas en su gestión, destacó el impulso por el respeto a las tradiciones nacionales, principalmente las indígenas, así como algunas acciones para mitigar los discursos que hacían referencia a la “superioridad de los españoles”.<sup>257</sup>

Aunado a los impulsos ofrecidos desde la diplomacia, la década de los treinta significó, tanto para España como para México, cambios de orden político y reorientaciones de índole económica y social. La época apuntó a una mayor estabilidad para ambos países, por lo cual se buscó la oportunidad de generar nuevos acercamientos entre sí. Por lo que, de a poco, se iba generando un mejor ambiente para un nuevo flujo de intercambios.

Quizá la relación ríspida hispano-mexicana de los primeros años posrevolucionarios y su posterior acercamiento, quede expresado en las giras de Antonia Mercé “La Argentina”. La intérprete de danza flamenca, quien gozaba de alto prestigio y había sido bien recibida en el país en 1917 y 1920, luego de esas fechas no volvió a México, sino hasta 1934, en la era republicana. De igual manera, la presencia de la compañía de Encarnación López Júlvez “La Argentinita”, una artista allegada a personajes insignes de la República, puede connotar la renovada conexión entre estas naciones.

Sobre las bailarinas mencionadas, destaca que fueran cercanas y respaldadas por algunos intelectuales españoles, entre los que figuran los de la llamada “generación del 27”.<sup>258</sup> Además, es de subrayar el hecho de que en sus repertorios, si bien entremezclaban diferentes tipos de danzas españolas en donde el flamenco tenía un papel preponderante, introdujeron novedosas construcciones escénicas, producto de sus diferentes acercamientos con artífices considerados vanguardistas. Así, mientras que La Argentina colaboraría con músicos ibéricos como Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Gustavo Pittaluga o Ernesto Halffter, La Argentinita tendría un estrecho contacto con

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 132-133.

De acuerdo con Montfort, un ejemplo de la tarea de Álvarez del Vayo fue su actitud hacia los murales de Diego Rivera. En vez de solicitar su destrucción, como lo habían hecho los representantes anteriores, el diplomático fomentó el diálogo con el artista para matizar su posición ante España.

<sup>258</sup> Grupo de poetas, ensayistas y escritores españoles entre los que estaban María Zambrano, María Teresa León, Luisa Carnés, Josefina de la Torre, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, entre varios nombres más.

Federico García Lorca; entre las colaboraciones de estos últimos destaca la grabación *Canciones populares antiguas*, en 1931.<sup>259</sup>

Un tanto paradójicamente, estas dos bailarinas –descendientes de españoles pero de origen sudamericano, como lo sugieren sus respectivos mote–, no obstante sus innovaciones artísticas, procuraron presentar programaciones “auténticamente españolas”. En este sentido, la historiadora del arte Idoia Murga Castro señala que La Argentina se valió del imaginario ibérico definido por los franceses para lograr tales fines.<sup>260</sup> En un principio las actuaciones hispanizantes de la Argentina se encaminaron a satisfacer al público parisino. Más tarde, su nombre cobraría prestigio debido a las críticas positivas de relevantes figuras de Francia –como André Levison–, aunado al respaldo que tenía por parte de artistas e intelectuales españoles de la generación del 14 y del 27, por lo que terminó por convertirse en una suerte de embajadora de lo español hasta su fallecimiento, en 1936.<sup>261</sup>

Por su parte, la compañía de La Argentinita se interesaba en mostrar principalmente bailes que recogía de diferentes lugares de España. En todo ello, el flamenco tenía gran énfasis, razón por la cual, junto con García Lorca, Rafael Alberti, Ignacio Sánchez Mejías y León Felipe, y en busca de sumar “autenticidad” y “pureza” a su compañía, reclutaron de los cafés flamencos de Andalucía a tres gitanas: la Macarrona, la Malena y la Fernanda.<sup>262</sup> Ciertamente, la prensa en México las describiría como representantes de formas destiladas de “lo español”, tal como se observa en las siguientes notas periodísticas:

#### TEATRALES. DEBUT DE ANTONIA MERCE "ARGENTINA"

[...] Antonia Mercé –mujer sin edad, como toda verdadera artista– parece haber ido depurando gradualmente, hasta haberla reducido a su esencia, la danza española de más puro abolengo, de más castizo sabor y mayor carácter ibérico-céltico. Arrancando la raíz, en las viejas cepas españolas, Antonia Mercé ha conseguido alambicar las danzas nativas de España, reduciéndolas a una pura y altísima expresión de arte, a la más viva y vigorosa manifestación plástica. Creadora ella misma, no podía contentarse con la simple

---

<sup>259</sup> Idoia Murga Castro (2012). “La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm. 85-86, julio, Madrid, pp. 14-16.

<sup>260</sup> Ídem.

<sup>261</sup> Ídem.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 17.

reproducción, con la mera exposición de creaciones ajenas –así sean las que como obra secular y multitudinaria recogen el folklore riquísimo de España–, y aunque beba en fuentes prístinas, inspirando sus creaciones en la expresión popular más castiza, ella ha puesto algo que sólo pueden dar unos pocos: el genio rítmico, el caudal plástico, el torrente de lirismo y belleza que derraman todas sus creaciones, vertiéndolo a través de los ojos, en el alma unánime de su auditorio [...].<sup>263</sup>

Está por llegar a esta capital Encarnación López "La Argentinita", artista española [sic.] que debutará en el Teatro Fábregas de esta capital en fecha próxima [...] Baila como desde hace mucho tiempo no se baila. Baila con toda ella, sin que le deserte la más ligera armonía. En unas 'Alegrías' y un tango de Cádiz acompañada a la guitarra, vino a nuestro recuerdo aquellas noches de Sevilla que se consumía de a poco al fuego de los más puros bailes flamencos [...].<sup>264</sup>

Fueron trascendentes las giras de ambas artistas en la era republicana, en tanto se alejaban de los formatos previos en que se solía ver el flamenco. Sus presentaciones estaban dedicadas a ellas solas, es decir, no se entremezclaban con otras manifestaciones artísticas ni con otros artífices que no fueran los de su propia compañía. A través de ellas se daba a conocer un flamenco distinto en la capital mexicana, no sólo por su duración en escena y porque no se mostraba como un número dentro de una obra o como un elemento más de las tandas, sino también por la construcción escénica de las puestas y la elaboración de los repertorios presentados. En el caso concreto de La Argentinita, sus distintas presentaciones en México tuvieron un fuerte impacto en la formación de bailaoras y bailaores nacionales que comenzaron a emerger hacia la década de los cincuenta.

Por otra parte, la década de los treinta también traería la cinematografía de factura republicana a los cines de la Ciudad de México.<sup>265</sup> Muchas de estas películas contenían escenas con flamenco, por lo cual se convertirían en otro afluente primordial en el contacto del género con la vida capitalina. En consecuencia, por lo menos desde 1934, fueron

---

<sup>263</sup> *El Universal Gráfico*, 5 de noviembre de 1934, p. 4.

<sup>264</sup> *El Universal Gráfico*, 10 de marzo de 1936, p. 17.

<sup>265</sup> Por lo menos fue el caso de los cines Alameda, Rex, Palacio y Principal.

programados filmes de ese corte, entre los que se hallaban *La hermana san Sulpicio*, *Morena Clara*, y *El novio de mamá*, todas de la autoría de Florián Rey.<sup>266</sup>

En cuanto a las producciones mexicanas, no ha de pasar por alto que entre las diferentes adaptaciones de la novela *Santa* –antes referida–, resulta de interés la puesta cinematográfica de 1931 (Antonio Moreno), misma que suele ser identificada como puntera en el inicio del cine sonoro mexicano. Aunque no se muestra en pantalla al flamenco como tal, hay una cita en una de las escenas ocurridas en un burdel, donde un guitarrista toca variaciones del vito. Es decir, se presenta una música de identificación española que tenía afinidad con el flamenco, dado el hecho de haber convivido e incluso llegado a entremezclarse con las incipientes formas flamencas de mediados del siglo XIX.

Para resumir lo hasta ahora planteado, México y España han atravesado por diferentes flujos en sus relaciones. En ello, el flamenco se ha entretreído con los diferentes pisos históricos y circuitos culturales compartidos entre estas regiones, destacando su capacidad para adaptarse y transformarse de acuerdo con el contexto, los públicos y las modas.

Se entiende que desde tiempos coloniales los intercambios entre España y México han sido intensos y dinámicos. Así, la conformación del entramado hispanoamericano, pese a su configuración dada desde lo coercitivo, sentó las bases para un fluido ir y venir de bienes de todo tipo. En ese marco, diferentes músicas y danzas se fueron gestando, adecuando y reinterpretando, llegando a compartir numerosos rasgos, incluso cuando geográficamente fueran distantes. Ahí mismo tendrían lugar embrionarias formas del flamenco.

Es cierto que la independencia de México marcó una distancia con el país ibérico. Sin embargo, conforme avanzó la centuria, y particularmente durante el porfiriato, surgieron diversos proyectos sociales y culturales, donde las posturas hacia lo español oscilaron entre las reivindicaciones con visos neocoloniales y de un rechazo categórico.

En cuanto al ámbito teatral, hubo buena apertura por lo español, lo que significó la atracción de repertorios en boga, entre los cuales figuraría el flamenco. La hemerografía muestra que este género tuvo buen recibimiento por aquella época, además de fluidez en el

---

<sup>266</sup> Dichas películas se sitúan dentro de lo que se conoce como “españolada”, una manera de retratar a España desde expresiones artísticas, las cuales están llenas de exotismos y enfatizan rasgos estereotípicos, principalmente de la región de Andalucía. En el capítulo cuatro se ahondarán dichos aspectos.

terreno teatral. Asimismo, se observa, por un lado, la importancia de la colonia española en la presencia y continuidad de este género; y por otro, que paralelamente el flamenco tuvo una gran capacidad de agencia entre un sector del público nacional.

Además, a través de las notas teatrales es posible apreciar que el flamenco exhibido en la Ciudad de México no era homogéneo; oscilaba entre manifestaciones de una supuesta autenticidad y de adaptación a las circunstancias teatrales y de la vida citadina mexicana, toda vez que se presentaban novedosas conformaciones, dadas ya fuera en lo cinematográfico o mediante puestas que connotaban cierto vanguardismo en las concepciones escénicas y musicales.

El advenimiento de la Revolución y su consecuente proyecto nacionalista, generó nuevamente cierto contexto de adversidad hacia lo español. A pesar de que el ambiente general de la posrevolución no era el más propicio para el desarrollo de un género de impronta hispánica como el flamenco, éste continuó en el país, aunque de modo contenido. Poco tiempo transcurrió para que la situación cambiara, pues el triunfo de la Segunda República Española fortalecería la relación entre ambos países.

Finalmente, la caída de la Segunda República y los exilios derivados de este proceso, significó una nueva faceta de amplia apertura hacia España por parte del gobierno mexicano. Miles de españoles, entre los que se contaban centenares de practicantes del flamenco, comenzarían un éxodo del cual surgiría una etapa por demás prolífica para su fortalecimiento en México.

### CAPÍTULO III. EL EXILIO ESPAÑOL REPUBLICANO: AGENTE DISEMINADOR DEL FLAMENCO EN MÉXICO

*A contarles vengo la última noticia  
Que en el mundo entero la atención merece  
Hoy la vieja España es Republicana  
Y ya no es monarca don Alfonso XIII.*

*Después del gran triunfo de las elecciones,  
Y por el camino de la acción civil  
Los republicanos que ya eran legiones  
Tumbaron el trono el catorce de abril.*

*España, España, tu valentía  
La monarquía ya destruyó  
España, España, tu vieja historia  
Tiene otra gloria por tu valor.*

Corrido *La República en España*  
Guty Cárdenas (1931)

En este capítulo se busca determinar a los artífices de flamenco llegados a México a consecuencia de la Guerra Civil Española, como agentes trascendentes para la diseminación de dicha expresión en el país y como conformadores de una nueva etapa del flamenco en la capital mexicana, la cual tiene ecos incluso en la actualidad. Más todavía, se espera mostrar, mediante la argumentación de ese postulado, otro rostro del exilio español republicano en México, uno hasta ahora escasamente conocido y que ha quedado lejos de los recuentos y temas de estudio más socorridos de ese éxodo.

Para lograr el objetivo propuesto, y con base en fuentes hemerográficas, se quiere contestar la pregunta ¿por qué considerar a estos artistas parte del exilio? Es decir, puntualizar las circunstancias en las cuales estos intérpretes salieron de España. A este respecto, se exponen datos que revelan la presencia de los actores antes del 1 de abril de 1939, fecha canónica en la que se estableció el inicio del llamado exilio español republicano. Ante ello, fue necesario discutir las connotaciones que pudiera tener la noción de exilio, y el por qué resulta predominante en este estudio tomar el año de 1936 como punto de partida en el tema.



Asimismo, se asienta de manera cuantitativa el volumen conformado por estos artífices de flamenco, al tiempo que se identifica el desenvolvimiento de su actividad en el espacio de la ciudad de México entre 1936 y 1949. Se verifica también la cantidad de presentaciones y lugares donde tales exponentes laboraron en la capital mexicana, en aras de comprobar el impacto que pudo tener en los años citados.

Además, mediante mapas y gráficos, se ubican los lugares en los cuales se insertó el flamenco, con objeto de generar un trazo que responda a las trayectorias de estos artistas, sus puntos de contacto con la urbe y, en consecuencia, visibilizar otros indicadores de la vida sonora y dancística de la ciudad. Finalmente, se pretende mostrar al exilio no como un proceso uniforme, sino integrado de numerosas aristas en sus procesos de arribo y de inserción.

### **3.1 EXILIO(S) ESPAÑOL(ES) REPUBLICANO(S): 1936-1949**

Con mucha frecuencia, cuando se habla del exilio español republicano –y en este caso del que acontece en México–, se suele tomar el año de 1939 como punto de partida, ya que dicha temporalidad enmarca el ascenso de Francisco Franco al poder, así como la inminente derrota militar de la Segunda República Española. En consecuencia, cientos de miles de personas emprendieron un éxodo más allá de las fronteras españolas.

Como es sabido, el 17 de julio de 1936 un grupo de militares españoles encabezados por algunos generales –entre quienes se encontraba Francisco Franco–, iniciaron una rebelión contra el gobierno republicano del Frente Popular.<sup>267</sup> Con tal acción, la Segunda República –régimen democrático que había entrado en vigor en 1931 en sustitución de la monarquía–, se vio orillada a defenderse por la vía bélica, con lo que dio inicio el denominado periodo de la Guerra Civil Española. Como resultado, múltiples regiones de la península se transformaron en campos de batalla, dejando tras de sí innumerables muertes, destrucción de poblaciones y profundas huellas de violencia. La guerra civil culminó el 1

---

<sup>267</sup> Coalición de izquierdas que en las elecciones del 23 de febrero de 1936 había obtenido una mayoría parlamentaria.

de abril de 1939 con la victoria de los sublevados, hecho que dio lugar a la dictadura franquista.<sup>268</sup>

Ante la derrota republicana, y una subsecuente oleada represiva contra toda afinidad por la misma, cerca de medio millón de españoles buscó salir de aquel país con la esperanza de subsistir y, en lo futuro, encontrar tiempos mejores.<sup>269</sup> Bajo este contexto, se explica que 1939 sea la fecha icónica del exilio español, en términos de entender el porqué una oleada masiva de sus pobladores abandonó su patria para refugiarse en otra.

En cuanto a la relación México-España en torno al exilio español, es claro que el gobierno mexicano simpatizó con la causa republicana.<sup>270</sup> De hecho, fue uno de los pocos países que durante toda la guerra civil le brindó su apoyo de forma clara y abierta. El gobierno de ese entonces, encabezado por el Gral. Lázaro Cárdenas, envió algunos insumos militares, así como intercedió en favor suyo ante organismos internacionales y diplomáticos, e hizo patente su respaldo a la causa republicana. Pero dentro de todas las muestras de apoyo que pudo tener, abrir sus puertas a cerca de 20 000 refugiados españoles fue una de las más significativas.

La cifra de refugiados españoles en México varía según autoras y fuentes estadísticas. De acuerdo con la Dirección General de Estadística de México, el número de españoles llegados entre 1939 y 1950 fue de 19 960. No obstante, Clara Lida precisa que de ese número, una parte considerable no coincidía exactamente con el perfil del exiliado. Consecuentemente, sostiene que entre dos terceras y tres cuartas partes del total podrían considerarse propiamente exiliados. Es decir, que de los 19 960, entre 11 865 y 13 350 empatarían con el perfil de refugiados. Por otra parte, los registros de los organismos de

---

<sup>268</sup> Desde febrero de 1939, Francia y Gran Bretaña ya habían reconocido oficialmente al gobierno del general Franco. Igualmente, el presidente de la Segunda República, Manuel Azaña, había dimitido para ese momento, y el presidente del Gobierno, Juan Negrín, ya estaba en el exilio. Puede verse: Nuria Taberna García (2001) “Los amigos tenían razón. México en la política exterior del primer franquismo” en Clara E. Lida. *México y España en el primer franquismo, 1939-1950*, Ciudad de México, Colegio de México, pp. 19-60.

<sup>269</sup> Dolores Pla Brugat (2011). *El Exilio Español en la Ciudad de México. Legado cultural*, Océano/Turner, p. 16.

<sup>270</sup> Fue el único país que se pronunció públicamente en contra del Acuerdo de No Intervención, convenio que prohibía el envío a España de suministros para la guerra. Éste fue ratificado, entre muchos otros, por los gobiernos de Inglaterra, Alemania, Italia, Portugal y la Unión Soviética (esta última con reservas). Véase: Eugenia Meyer (coordinadora, 1980). *Palabras del exilio*, Ciudad de México, INAH/SEP, p. 25.

ayuda a los propios refugiados (SERE, JARE), establecen una cantidad de 16 000 expatriados apoyados a través de estos órganos.<sup>271</sup>

El 13 de junio de 1939 el barco de pasajeros *Sinaia* arribó a México. Bajo el signo de la solidaridad y el reconocimiento a la República en tanto que democracia, desembarcaron en el puerto de Veracruz cerca de 1 600 españoles en calidad de asilados. Clara E. Lida establece que la mayoría de quienes llegaron a México en los primeros años, lo hicieron oficialmente en términos de asilados diplomáticos. Desde el punto de vista jurídico, México no reconoció en sus leyes migratorias la condición de refugiado sino hasta 1990, aunque fue muy usado el término en aquella época para referirse a este colectivo.<sup>272</sup>

Al poco tiempo, otros navíos, como el *Ipanema* y el *Mexique*, llegarían con el mismo objetivo, y entrarían en marcha una serie de programas, impulsados tanto por el gobierno mexicano, como por el de la República en el exilio, para socorrer a los españoles expatriados. Distintos órganos auxiliaron a muchos refugiados tanto en su traslado a otros países como México, en la financiación de sus proyectos culturales y a ellos mismos, así como en crear fuentes de trabajo para ayudarlos a sostenerse.<sup>273</sup>

De ahí que numerosos estudios del exilio español republicano en México, tomen como punto referencial el mes de junio de 1939. Incluso, el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, llegaría a asentar que la llegada del *Sinaia* a Veracruz es la que marca el comienzo de la larga marcha del exilio en México, consecuencia del desenlace de la guerra civil.<sup>274</sup>

Efectivamente, 1939 marcó el inicio de un exilio masivo, no obstante vale preguntarse: ¿Qué pasó con todos aquellos que habían dejado su tierra antes de esta fecha? No digamos ya España, sino también sus territorios nativos para huir, incluso dentro de la

---

<sup>271</sup> Dolores Pla Brugat (2001). “La presencia española en México, 1930-1990. Caracterización e historiografía” en *Migraciones y exilios*, Madrid, Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneas (AEMIC), núm., 2, pp. 162-163.

<sup>272</sup> Clara E. Lida (2009) *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*, Ciudad de México, Colegio de México, pp. 11-12.

<sup>273</sup> Entre los organismos de ayuda a los republicanos se encuentran el Servicio de Emigración de Refugiados Españoles (SERE), la Junta de Ayuda a los Republicanos (JARE) y el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE). Para más información acerca de la creación y funcionamiento de estas asociaciones, puede verse: Aurelio Velázquez Hernández (2010). “El exilio español en México; una emigración subvencionada (1939-1949)” en Ángeles Barrio, Jorge de Hoyos y Rebeca Saavedra (editores), *Nuevos horizontes del pasado. Cultural políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Universidad de Cantabria.

<sup>274</sup> Adolfo Sánchez Vázquez (1997). *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, Ciudad de México, Grijalbo, p. 20, 69.

misma península, de los horrores de la guerra. ¿Acaso no es justo hablar de quienes tuvieron todas estas vivencias como parte del exilio? Llegados a este punto, conviene aclarar qué se entiende por exilio y lo que implica el traslado de un territorio a otro.

Siguiendo a Georg Simmel, el espacio –un lugar puntual en la geografía– no produce efecto alguno; son las relaciones sociales las que le otorgan un sentido. Por tanto, el espacio tiene un significado social; son acciones orientadas las cuales generan significados específicos en el modo de habitarlo y de transitarlo. Por ello, la cercanía física no es la que posibilita la vecindad, ni la lejanía geográfica la que produce extranjerías, sino responden a formas de relaciones con un *otro* y con el mismo espacio. No obstante que toda demarcación espacial es subjetiva, tenemos la capacidad de trazar límites espaciales, de individualizar lugares y de tener un sentido de pertenencia a un mundo espacial cualitativamente determinado.<sup>275</sup>

Desde la perspectiva de Simmel, todo desplazamiento conlleva significaciones diversas mediadas por condicionantes sociales. Para el caso, resulta pertinente distinguir entre las connotaciones de migrar y las del exilio. Si bien en ambas hay un traslado en que se deja un lugar con el cual se tiene una adscripción determinada –en este caso una construcción limítrofe entendida como país y un punto fijo individualizado como hogar–,<sup>276</sup> existen diferencias entre una y otra forma.

En términos amplios, migrar supone un alejamiento voluntario, sin un conflicto con el gobierno de una nación en donde la vida misma peligró, lo cual permite un retorno al lugar de origen sin que haya propiamente restricciones. Además, la duración de ese desplazamiento puede ser definida en gran medida por decisión del individuo. Si bien en el acto de migrar puede haber factores coactivos, como falta de oportunidades para una vida digna, transitar entre el espacio que se deja y uno nuevo es una opción patente.

Por su parte, el exilio es un movimiento de índole forzoso en el que preservar la vida es un factor central. Hay en ello discordancias con el gobierno –más no con el país– y las condiciones emanadas de éste devienen en la constricción de aspectos vitales del individuo; el retorno tiene menor grado de factibilidad que en una migración. Se espera,

---

<sup>275</sup> Georg Simmel (2016 [1908]). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*, Edición digital, Epublibre, pp. 932-940, 959-966.

<sup>276</sup> Para Simmel, la idea de país implicaría el accionar de fuerzas psicológicas y políticas que mantienen unidos a los habitantes de un territorio, partiendo de un punto central dominante. *Ibíd.*, p. 932.

entonces, que las condiciones políticas cambien para el presunto regreso. Por eso mismo la temporalidad de la marcha tiene un carácter de mayor indefinición. Hay en el exilio, pues, un sentido apremiante de forzosidad y de intemporalidad que también conlleva escenarios emocionales particulares. Por supuesto, todo esto tiene diferentes matices. En lo siguiente se trata de ahondar más en ello.

Fernando Ortiz señala que las migraciones ocurridas en medio de un entorno coercitivo –como sucede en el caso de los exilios–, se traducen en el hecho de trasladarse a otra geografía con poco más que la propia corporalidad y en una desmaterialización de los asideros culturales e institucionales. No así las partidas voluntarias, es decir, aquellas donde no hay un talante forzoso en la migración. Contrario a las primeras, éstas suponen una aspiración de mejorar las condiciones de vida del sujeto, un objetivo específico dentro de un campo de oportunidad (cambio en el estatus social, por ejemplo) y una toma de decisión premeditada.<sup>277</sup>

Por su parte, Adolfo Sánchez Vázquez define al exilio como una experiencia que implica vivir escindido, ya sea de los familiares, de la tierra de origen o del propio pasado. El exilio, dirá el filósofo, es como un desgarrar que no acaba por desgarrarse, una herida que no llega a cicatrizar; es tener la contradicción permanente entre aspirar a volver y la imposibilidad de hacerlo.<sup>278</sup> El exilio, sostiene el autor, es algo que uno no busca pero se ve obligado a seguir. Por tanto, en rigor, el autoexilio no existe.<sup>279</sup>

Para Eugenia Meyer, las condiciones de quienes viven situaciones de transtierro no son homogéneas. Meyer distingue diferentes causas que conducen al exilio, entre éstas la amenaza de represión o las condiciones políticas, pero también circunstancias donde huir se presenta como una opción más viable a quedarse. Es decir, aunque los sujetos no atraviesen por una situación directa en donde peligre su vida –como el caso de una persecución política-represiva–, el contexto los empuja a buscar alternativas para evadir sus lugares de

---

<sup>277</sup> Fernando Ortiz (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. pp. 257-259

<sup>278</sup> Sánchez, *Del exilio en México...* p. 36.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 35.

residencia. Esto es, que las propias circunstancias los orillan a asumir la necesidad de escapar.<sup>280</sup>

Tomando en cuenta estas ideas, se observa que el exilio no es uniforme en cuanto a sus razones. Sin embargo, todas sus formas implican un despojo abrupto de la vida pretérita, así como circunstancias que conllevan pérdida y desarraigo. Por ello, respecto al exilio español, se siente algo tajante pensar en éste a partir del fin de la guerra civil. Pues, como es conocido, mucho antes de su culminación se propiciaron numerosos éxodos. De hecho, apenas nos acercamos a esta etapa bélica, se hacen palpables numerosos exilios, los cuales suceden prácticamente a la par del comienzo de la guerra.

Sirva el caso de la toma de Málaga como ejemplo. Dicha ciudad de la región andaluza, tras meses de asedio, fue ocupada los primeros días de febrero de 1937 por los sublevados. Ante la inminente entrada de las tropas franquistas a la ciudad, y luego de intensos ataques aéreos a zonas civiles, miles de sus pobladores se vieron orillados a huir hacia Almería, ciudad aún bajo el control de las fuerzas republicanas, para encontrar refugio o buscar llegar a otras regiones de España o incluso a otros países. Durante este suceso, conocido como “la desbandada” o la “desbandá”, murieron miles de civiles bajo el ataque de las fuerzas franquistas, mientras caminaban en busca de salvar sus vidas.<sup>281</sup>

De “la desbandada” se pueden encontrar diferentes testimonios realizados a sobrevivientes del acontecimiento. Sus narrativas tienen por constante el sufrimiento, la disgregación familiar, el miedo a morir y la resistencia a irse de Málaga hasta que llegó la guerra. Entre estos testimonios se encuentra el de Consuelo Torres, quien logró llegar a Almería. De ahí, junto a su madre, se trasladó a Barcelona, luego hacia Marsella, y más tarde a Casablanca. Su éxodo, entre otras tantas cosas, le llevó a no regresar a su ciudad natal, sino hasta la muerte de Francisco Franco.<sup>282</sup>

Otro caso es el de las hermanas Francisca y Remedios Macías. Con 14 y 13 años, respectivamente, recuerdan haber abandonado su hogar en Marbella, provincia malagueña, que días antes había caído en manos de las tropas sublevadas. Buscaron refugio en Málaga

---

<sup>280</sup> Eugenia Meyer (2010). “La realidad irreal de los exiliados” en Javier Garcíadiego y Emilio Kourí (compiladores), *Revolución y exilio en la historia de México. Homenaje a Friederich Katz*, Ciudad de México, Colegio de México/Era, p. 751.

<sup>281</sup> Se calcula que huyeron cerca de 120 000 civiles y fallecieron entre 3 000 y 5 000.

<sup>282</sup> Parte de este testimonio y otros pueden verse en: <https://www.diariosur.es/malaga/desbanda-testimonios-huida-20180206145526-nt.html> [Recuperado en febrero de 2020].

pero, al encontrarla ya despoblada y en medio de constantes bombardeos, se vieron obligadas a desplazarse hacia Almería, camino en el que se enfrentaron a ataques con bombas y artillería desde mar y aire. Finalmente, vivieron el resto de la guerra entre Castellón y Murcia. Al concluir, reiniciaron su vida en Málaga capital. A Marbella deciden no volver.<sup>283</sup>

Los dos casos citados son tan sólo una muestra, de entre otros tantos testimonios y documentos de desplazamientos ya ocurridos al poco tiempo de iniciar la guerra; basta con hojear los diarios de aquella época para darse cuenta de ello. Son ejemplo del sentido de rompimiento con la vida que hasta el momento se tiene, del sentido de preservar la vida así como la pérdida de control y de decisión sobre el espacio habitable. Connotan el alejamiento del hogar, la disgregación familiar, la pérdida y las penurias que trae consigo. Son, pues, muestra de las características antes señaladas del exilio.

Si bien, las ideas acerca del éxodo y su temporalidad abordadas hasta aquí tienen por objeto traer la atención en torno al exilio español y su correlato en México, no se sugiere que únicamente se haya abordado el tema a partir de 1939.<sup>284</sup> No obstante la conclusión de la guerra y años subsiguientes efectivamente han servido como recortes temporales de un número importante de investigaciones, tal situación no supone que se desconozca la presencia de migraciones previas.

En efecto, Clara E. Lida ya ha asentado la imposibilidad de hablar del exilio en singular, pues desde 1936 hasta bastante más allá de la segunda posguerra hubo exilios llegados en distintas oleadas y lugares diversos, con características, experiencias de origen (sociales, regionales, culturales, políticas, de edad y género, etcétera) y de arribo totalmente disímiles.<sup>285</sup> Esencialmente, no es que haya existido un afán deliberado por borrar la pluralidad del exilio. Si bien, la misma Clara Lida habla de modo genérico de los exiliados, esto se da –según sus palabras– ante la necesidad de analizar algunas experiencias en común, es decir, bajo objetivos explícitos y puntuales que acoten a ese colectivo y las

---

<sup>283</sup> Ídem.

<sup>284</sup> Conocidos –y estudiados– son los caso de los Niños de Morelia, un grupo de niños asilados en 1937 en el país, con la finalidad de distanciarlos de las conflagraciones de la guerra civil; y el de la Casa de España en México (actual Colegio de México), fundada en 1938 con objeto de dar refugio a algunos intelectuales de la República española.

<sup>285</sup> Lida (2009) *Caleidoscopio del exilio...*, p. 11.

temporalidades de estudio, sin por ello desconocer sus hondas diversidades.<sup>286</sup> Sin embargo, advierte que respecto al tema se ha creado una suerte de “memoria canónica”. Esto es, una selección de recuerdos y hechos que uniforman e imponen ciertas verdades y significados. En buena medida, los tópicos más conocidos fueron favorecidos tanto por un discurso oficial mexicano –académico e intelectual–, como por un sector de los mismos exiliados españoles, el cual acabó siendo reforzado a menudo por quienes lo estudian.<sup>287</sup>

Lida puntualiza que entre las temáticas más extendidas en relación con el exilio en México, se cimienta la idea de que éste se caracterizó por ser de índole intelectual. Pese a que los datos demostraban ante todo su origen industrial, artesanal y agrario, o adscrito al sector de servicios o profesiones aplicadas (médicos, enfermeras, maestros, ingenieros), se acabó identificando como intelectual. Tal situación terminó por opacar a las(los) miles de mujeres y hombres dedicadas a otras tareas, cuyos nombres y devenir hasta ahora se desconocen.<sup>288</sup>

Justamente, Dolores Pla ha hecho una importante revisión historiográfica de los textos dedicados al exilio español durante el siglo XX. La autora repara en la abundancia de tales escritos, y establece que, ya para finales de la década del setenta era posible consultar en las bibliotecas mexicanas 138 títulos acerca del exilio republicano. Pla indica que dichos textos surgieron, en su mayoría, de la propia comunidad exiliada, lo cual pone en evidencia que se trataba de un grupo interesado en la conservación de su memoria y el cual contaba con suficientes elementos para realizar dicha tarea.

De tal suerte, esta extensa bibliografía puso énfasis en la labor realizada por los refugiados en el ámbito del conocimiento, tanto en las ciencias, como en las humanidades y el arte. Si bien en momentos tempranos del arribo de los exiliados se produjeron algunos materiales que señalaban que se trataba de una emigración de trabajadores y sobre todo de campesinos, estas ideas pronto se abandonaron y cobró preeminencia la imagen de los refugiados como una emigración de intelectuales y artistas.<sup>289</sup> De tal modo, sugiere Dolores Pla:

---

<sup>286</sup> Ídem.

<sup>287</sup> Ibid., p. 15

<sup>288</sup> Ídem.

<sup>289</sup> Pla (2001). “La presencia española...”, pp. 171-172.



[...] se sentaron las bases de lo que habría de convertirse en la imagen definitiva del exilio que se sustenta en dos ideas centrales; la primera, que éste era radicalmente distinto de la emigración tradicional española a México, y, la segunda, que la mejor prueba de ello era la vasta obra realizada por los intelectuales desterrados violentamente de España.<sup>290</sup>

Continuando con las ideas de Dolores Pla, más tarde, desde el ámbito académico se incorporaron textos nuevos sobre el exilio republicano. Sin embargo, su tónica no cambió sustancialmente. Estos trabajos se centraron en el estudio de la obra que les precedía, con lo cual prevaleció el interés por estudiar a la élite intelectual. Aún más, con el paso del tiempo, aunque se comenzó a indagar en otras facetas del exilio, e incluso el centro de los estudios pasó de estar en México a España, tal orientación y enfoque continuó imperando en la mayoría de las publicaciones.<sup>291</sup>

Probablemente, a decir de la misma autora, el hecho de poner interés en la obra de la élite republicana obedeciera a la necesidad de recuperar algo muy importante que la dictadura de Franco le negó a España al orillar a muchos de sus más importantes pensadores, científicos y artistas a exiliarse, no obstante que éstos representaran menos de una tercera parte de los exiliados contabilizados. Pareciera que ese otro sector del exilio mostrado en las fotografías del paso de la frontera hispano-francesa, de los campos de concentración en Francia, o del arribo de los vapores a México, perdiera todo interés una vez establecido en tierras mexicanas.<sup>292</sup>

Por otro lado, Abdón Mateas afirma que, efectivamente, hay una línea hegemónica en la historiografía del exilio. No obstante, la aparición –o implementación– de nuevas fuentes, aunado al ascenso de enfoques insólitos, ya hacía tiempo apuntaba a una inminente

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, 173.

<sup>291</sup> *Ibid.*, 180.

La misma Dolores Pla ha observado tres líneas principales de aproximación en el estudio del exilio español en México: la obra de la élite intelectual, la historia política y, en menor medida, la historia social. De esta última, la autora se refiere como una manera efectiva de poder dar cuenta de los diversos perfiles del exilio y de su dinámica decididamente heterogénea, así como de los diferentes matices de las vivencias de los transterrados. Pla sugiere que su libro *Los niños de Morelia, un estudio de los primeros refugiados españoles en México* (1985), es producto de ese esfuerzo por dar empuje a la historia social del exilio. Igualmente, entre tales esfuerzos, reconoce la obra literaria *Carretera de Cuernavaca* (1990), de Carlos Blanco Aguinaga, uno de los textos que mejor ilustraría la diversidad del exilio en México. De manera personal, también añadiría el compendio literario de Jordi Soler bajo el título *La guerra perdida* (2012) en donde, a través de la ficción y la autobiografía, el autor se sitúa desde el ámbito cotidiano para narrar los periplos de un grupo de exiliados catalanes en México.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 182.

circulación de novedosos estudios que dieran cuenta de la pluralidad de la emigración republicana.<sup>293</sup>

En definitiva, es verdad que un número importante de investigaciones se ha centrado en una élite cultural y académica, pero no han de negarse los esfuerzos por pensar el exilio desde otros horizontes. Aquellos como los dados desde la historia oral,<sup>294</sup> desde la perspectiva de las mujeres,<sup>295</sup> o su inserción más allá de la capital mexicana,<sup>296</sup> por mencionar algunos enfoques.

Sumado a lo anterior, y volviendo al horizonte canónico del exilio observado por Clara Lida, también es posible plantear el surgimiento de un prototipo de exilio y de exiliado. Es decir, que a este colectivo se le terminara por asociar con una forma específica de éxodo. Concretamente, como perseguidos políticos y afines a ideologías identificadas con las izquierdas. Aunque ello tiene principio de realidad, hay otro abanico de situaciones que no necesariamente empatan con dicho perfil.

Precisamente, entendiendo el exilio desde su dimensión esencialmente heterogénea, se ha establecido el año de 1936 como inicial para indagar en el éxodo republicano. Para los fines de este capítulo se hace un primer recorte temporal en el año 1949, fecha en la cual se cierra una primera etapa denominada por algunos como “exilio provisional”; en otras palabras, cuando entre los exiliados había esperanza de volver a España, expectativa sustentada en el declive del régimen franquista con la derrota del Eje durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>297</sup> Además, como lo ha estudiado Clara Lida, la segunda mitad de la década de los cuarenta atestiguó una variación significativa en el perfil de los emigrados, pues éstos empezaron a alejarse del paradigma del exiliado, asemejándose cada vez más al

---

<sup>293</sup> Abdón Mateas (2002). “Los republicanos españoles en el México cardenista” en *Ayer*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea/Marcial Pons Ediciones de Historia, núm. 47, p. 106.

<sup>294</sup> Los cuatro volúmenes que comprenden *Palabras del exilio (Contribución a la historia de los refugiados españoles en México; Final y comienzo; el Sinaia; Seis antropólogos mexicanos; Los que volvieron)*. Esta serie de libros fue impulsada a finales de los años sesenta dentro del proyecto “Historia Oral”, bajo iniciativa del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

<sup>295</sup> Joaquín Mortiz (1993). *Nuevas raíces. Testimonios de mujeres españolas en el exilio*. / Pilar Domínguez Prats (1994). *Voces del exilio. Mujeres españolas en México (1939-1950)*. / Ateneo Español de México (1994) “*Médulas que gloriosamente han ardido*” (*El papel de la mujer en el exilio español*).

<sup>296</sup> María Mercedes Molina Hurtado (1992). *En tierra bien distante. Refugiados españoles en Chiapas*.

<sup>297</sup> Sobre todo con el término de la Segunda Guerra Mundial y la consecuente condena internacional al régimen franquista, con lo cual España quedaba excluida de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). No obstante, las aspiraciones de la caída del régimen franquista se vieron diluidas en 1950, cuando la misma ONU revocó tales designios. Más tarde, en 1952, España ingresó a la UNESCO y en 1955 a la ONU. Véase: Dolores Pla Brugat (2011). *El Exilio Español en la Ciudad...*, pp. 19-20.

de los antiguos residentes, por lo que el fin de esta década también cerraría una etapa importante de la emigración bajo estudio.<sup>298</sup>

En lo sucesivo se tratará de exponer la relevancia de considerar el exilio republicano desde el año 1936 y al transterrado, más allá del perseguido político –lo que no implica necesariamente la carencia de ideales políticos–, o consustancial a la figura del intelectual o del artista de élite. Tal perspectiva no sólo es factible, sino que bien puede iluminar otras facetas del exilio español. Muestra de ello es una serie de artistas de flamenco españoles instalados en la ciudad de México al poco tiempo de iniciada la guerra civil. En buena media, habían dejado o evitado estar en España por las mismas razones elementales que los llegados en 1939: preservar la vida.

### 3.2. EL EXILIO Y EL FLAMENCO EN MÉXICO

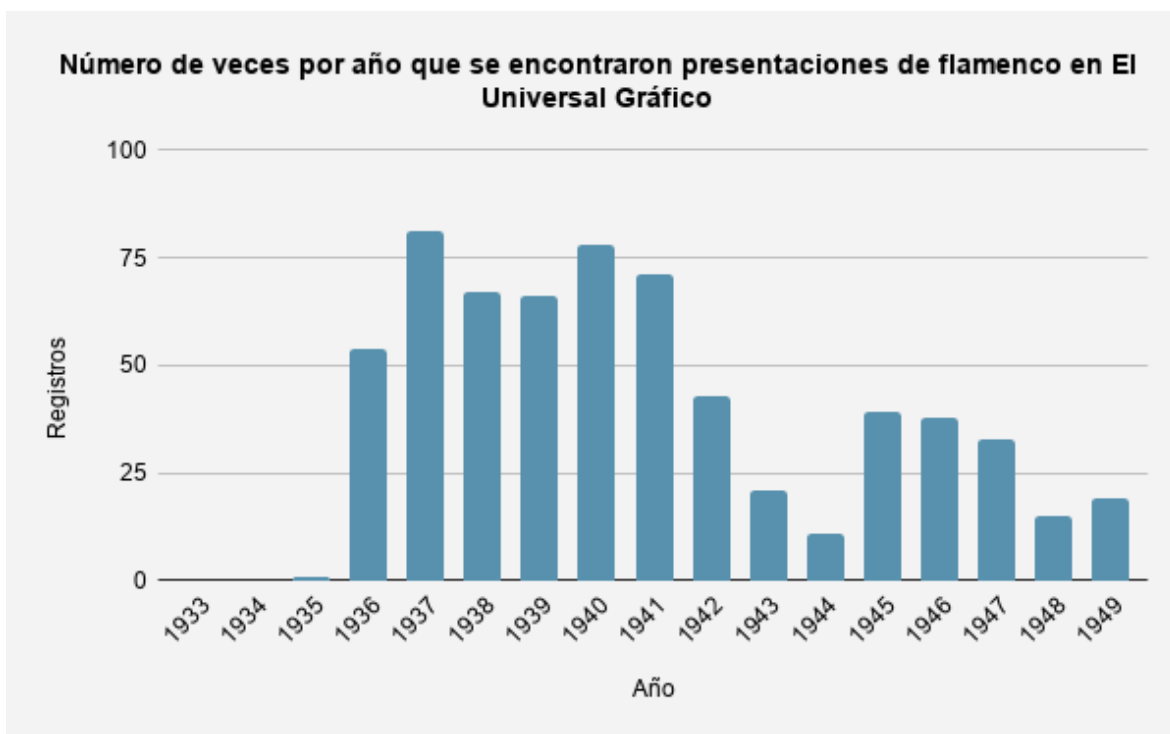
Uno de los supuestos de esta investigación es que a partir del comienzo de la Guerra Civil Española la actividad del flamenco se diseminó y dinamizó en varios países, más allá de la península ibérica. En ese proceso, México, y más específicamente su capital, no quedó exento. A partir del seguimiento de las carteleras del diario mexicano *El Universal Gráfico* –principalmente–, ha sido posible observar *grosso modo*, que tras algunos meses de iniciada dicha contienda, se dio un incremento en las presentaciones de flamenco en distintos espacios de entretenimiento de la Ciudad de México.<sup>299</sup> Contrariamente, en los años previos al inicio de la guerra civil, dicho género tuvo poca presencia. Sin embargo, el éxodo español transformó la situación.

---

<sup>298</sup> Véase: Clara Lida y Leonor García Millé (2001). “Los españoles en México: de la guerra civil al franquismo, 1939-1950” en Clara Lida (Compiladora), *México y España en el primer franquismo, 1929-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 205-208.

<sup>299</sup> *El Universal Gráfico* apareció en 1922 en la capital de México como una edición vespertina del periódico *El Universal*. Tuvo la peculiaridad, además de ser uno de los primeros diarios de impresión crepuscular, de comercializarse bajo el formato tabloide, más fácil de transportar y manipular; asimismo, tenía la intención de aportar un mayor contenido de imágenes y fotografías, para atraer a un público más numeroso que no sólo le ocupara la lectura de las notas, sino también referencias más visuales. El diario ofrecía entre sus secciones espacios con noticias nacionales e internacionales escritas de modo ágil, breve y con presencia importante de imágenes. Se ocupaba de crónicas teatrales, notas sobre música, toreo y deportes; información sobre la llegada de artistas a la capital, temas de sociedad y moda, aunado a que concedía un espacio importante para anuncios referidos a la actividad en carteleras teatrales, cinematográficas, radiofónicas, así como promocionales de restaurantes y cabarets.

El comportamiento descrito de la práctica del flamenco en la Ciudad de México se puede apreciar en el siguiente gráfico (gráfica 1), el cual se deriva de los rastreos hemerográficos, procesados mediante la base de datos *Flamenco en la Ciudad de México*.



Gráfica 1. Presentaciones de flamenco en El Universal Gráfico.

Para decirlo sistemáticamente, el registro de la actividad de flamenco en la Ciudad de México, escrutada en carteleras, tuvo el siguiente comportamiento: en los años inmediatos a tener noticia sobre algún intérprete de flamenco transferrado en la ciudad, se encontró prácticamente nula actividad. Esto es, en 1933 no se localizó información. Del siguiente año, se sabe que estuvo presente en la capital Antonia Mercé “La Argentina”; aunque a esta bailarina se le suele encontrar circundante a lo flamenco, concretamente no se consideró esta gira como un referente expreso de tal género en el país, pues no moviliza por sí misma una referencialidad a lo flamenco, no por lo menos en los términos de las crónicas y los anuncios de su gira en la ciudad. Es decir, no se encontró alusión a la locución flamenco. De ahí que no aparezca en la tabla ni tampoco alguna otra presentación de flamenco.

Respecto al año 1935, se localizó una “gran noche flamenca” organizada por el cabaret Waikiki. Se estableció que habría “cantares flamencos”, pero no se precisa quién o quiénes los interpretarían.<sup>300</sup> Para 1936 se advierte mayor actividad. Por una lado, llegó “La Argentinita” a México, en marzo, para ofrecer una serie de recitales. Por otro, también hubo una gira del guitarrista de flamenco Carlos Montoya, durante noviembre. Se distingue, entonces, que “La Argentinita” llegó meses antes del estallido de la guerra civil. En cuanto a Carlos Montoya, aunque originario de España, se sabe en ese tiempo residía en Estados Unidos. Por tanto, en un caso como en otro el exilio no está de por medio en su tránsito por México.

Continuando, la hemerografía muestra que en 1936 también tuvo cabida un grupo de artífices conformado por al menos de dos bailarines mexicanos, una bailarina austriaca y otra estadounidense: Oscar Tarriba, Fernando Ramos, Raquel Rojas y Carla Montel, respectivamente.<sup>301</sup> Los cuatro llegaron de Estados Unidos, donde habían realizado estudios de danza, y se instalan en la ciudad para hacer temporadas en restaurantes y centros nocturnos. Si bien, posteriormente todos ellos serán referentes importantes del flamenco, para ese momento sus presentaciones no se ligaban propiamente con dicha expresión; se les asociaba más con repertorios denominados genéricamente como españoles. Así, se les promociona de manera un tanto ambigua, es decir, no se precisa del todo el género que practican. Al respecto, se encuentran anuncios como los siguientes:

21º gran concierto AGUILA en Chapultepec [...] Cuadro español. 10.- Baile regional: Raquel y Tarriba. [...].<sup>302</sup>

Hoy sábado en EL PATIO. Atenas núm. 9. Gran cena. Servicio a la carta. Variedades. A las 12 p.m. y a las 2.00 a.m. TARRIBA Y RAQUEL. Bailes españoles [...] Estricto derecho de admisión. [...].<sup>303</sup>

EL PATIO. GRAN PREMIER. [...] Programa de variedades: KARLA MONTEL Y FERNANDO, bailes españoles y gitanos. [...].<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup> *El Universal Gráfico*, 19 de diciembre de 1935, p. 4.

<sup>301</sup> También se tienen registros de otra bailarina de nombre de Georgette, quien poseía múltiples colaboraciones con los cuatro bailarines citados. Hasta el momento la he identificado como la mexicana Georgette Somoano.

<sup>302</sup> *El Universal Gráfico*, 28 de marzo de 1936, p. 17.

<sup>303</sup> *El Universal Gráfico*, 23 de mayo de 1936, p. 6.

<sup>304</sup> *El Universal Gráfico*, 14 de agosto de 1936, p. 9.

EL RETIRO. Sigue triunfando con su programa sin par: MOTTER AND DAVIS, los únicos pulsadores. TARRIBA Y GEORGETTE, Bailadores "Cañi". LAS CANTADORAS DE "EL RETIRO" GIRÓN Y SU ORQUESTA.<sup>305</sup>

Ha de advertirse que en el flamenco de aquella época, tal como señalan las autoras Adriana Guzmán<sup>306</sup> y Susana Asensio<sup>307</sup>, no era tan usual que se manifestara como un género exclusivo. Como sucedía desde hacía décadas, se le presentaba junto con otras músicas y danzas. Pero, en el contexto de danzas de tipo española, era más que frecuente que se entremezclara con repertorios identificados como clásico o folclor español, y que entre esos números apareciera el flamenco sin un umbral propiamente definido, y más bien todo esto se agrupara o enunciara como danzas españolas.

Hasta el momento, se puede apreciar que la aparición de los artífices mencionados no tiene como móvil el exilio. Con la salvedad, en cierta medida, de Raquel Rojas (Janet Riesenfeld) quien se había trasladado a España poco tiempo antes del comienzo de la guerra civil y se ve envuelta en diferentes pasajes bélicos que terminan por hacerla abandonar aquel país.

El 8 de abril de 1937 se encuentra la primera noticia de un artista de flamenco presente en México por motivos de la Guerra Civil Española. Se trata del guitarrista Vicente Gómez:

EL RETIRO. Restaurante y club nocturno. Todas las noches desde las 9 1/2. [...] Mañana: Gran homenaje y despedida de México del notable tenor mexicano de la voz de seda JUAN ARVIZU con la cooperación de prestigiados artistas. Sábado próximo debut del gran mago de la guitarra VICENTE GOMEZ acompañante de la notable artista del Cine Español IMPERIO ARGENTINA.<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> *El Universal Gráfico*, 14 de octubre de 1936, p. 5.

<sup>306</sup> Adriana Guzmán (2017). "Una memoria del flamenco en México" en Adriana Guzmán (coord.), *México Coreográfico*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura/INBA.

<sup>307</sup> Susana Asensio (2004). "El imaginario flamenco Americano: Aura y *kitsch* en la escena transnacional", en *Disparidades. Revista de antropología*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 59., núm. 2, p. 153.

<sup>308</sup> *El Universal Gráfico*, 8 de abril de 1937, p. 6.

A este músico, el inicio de la guerra lo sorprendió en una gira por Rusia. Decidió refugiarse en Francia, para luego trasladarse a Cuba; al poco tiempo a México y finalmente a Estados Unidos. A Gómez se le ha ubicado como abiertamente antifranquista, situación que lo llevaría a no retornar a España.<sup>309</sup> Caso semejante al de Vicente Gómez es el de la compañía teatral Díaz-Collado. La agrupación se trasladó a América mediante un programa de difusión cultural de la república española. Dada la situación bélica de España, prolongó su estancia de cuatro meses a dos años, extendiendo su gira por varios países de Latinoamérica para finalmente establecerse en Buenos Aires de manera permanente.<sup>310</sup> A México llegó en 1937, y al poco tiempo de su llegada, la compañía montó una obra con música flamenca. Se anunció, entonces, la presencia del guitarrista español Ricardo Areu y del cantaor Jaime Carbonell “El Mallorquín”:

Teatro Arreu. Díaz-Collado. Comedias Españolas. [...] Sábado 10 se inicia la serie de los grandes espectáculos DIAZ-COLLADO con el riguroso estreno de "La venta de los gatos". Poema dramático inspirado en la famosa narración becqueniana, [*sic.*] escrito por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero que será estrenada en México antes que en España. Actuación especial de PEPITA DIAZ. Interpretación formidable de la Cía. DIAZ-COLLADO. Música flamenca por EL CANTAOR –El Mallorquín, EL TOCAOR –Ricardo Areu. [...].<sup>311</sup>

Se distingue, pues, que la presencia de algunos artistas en México y en otros países es ya motivada a causa de las condiciones adversas en España. De este modo, tanto el guitarrista Vicente Gómez como la compañía teatral citada, daban indicios de que tras el comienzo de la guerra civil, empezaría a cobrar otros derroteros la presencia de artistas por América y México, entre los que se cuentan los de flamenco.

Destaca que las primeras presentaciones de Vicente Gómez fueran al lado de Raquel Rojas y Oscar Tarriba. De hecho, compartieron escenario durante un par de años. Ciertamente, si antes a las presentaciones de Raquel y Tarriba no se les encasillaba dentro

---

<sup>309</sup> “Vicente Gómez”. *El arte de vivir flamenco* [página web] <https://elartedevivirelflamenco.com/guitarristas261.html> [Recuperado en marzo del 2020]

<sup>310</sup> Rosa Peralta Gilabert (2010). “Crónica teatral de las compañías republicanas en México durante la guerra civil española: Díaz-Collado y Melià-Cibrián”, en *Acotaciones*, nº 25, julio-diciembre, pp. 80-85. Consultado en línea: [http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/cronicas\\_r\\_peralta\\_g.pdf](http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/cronicas_r_peralta_g.pdf) [Recuperado en marzo del 2020].

<sup>311</sup> *El Universal Gráfico*, 9 de julio de 1937, p. 5.

del término flamenco –como se vio antes–, ahora se empezarían a difundir de esa manera. Así, se leen anuncios como los siguientes:

VICENTE GÓMEZ enorme músico español. MAGO DE LA GUITARRA. RAQUEL Y TARRIBA bailaores flamencos que debutan esta noche en EL RETIRO. [...].<sup>312</sup>

HOTEL REFORMA. VICENTE GÓMEZ El mago de la guitarra. RAQUEL Y TARRIBA Los grandiosos bailarines Flamencos. MANOLA la "Cantaora", en las creaciones más grandes del maestro Gómez: "El milagro de la saeta" – "Los cuatro muleros". Todas las noches, en el SALÓN DE LA REINA MAYA a las 10.30, y en el TAP-ROOM a las 12.30.<sup>313</sup>

Aunque seguían apareciendo alusiones a las presentaciones en términos de clásico español, o danzas españolas, cada vez se hacía más constante hablar de flamenco. Probablemente en la medida en que llegaban más intérpretes españoles, la actividad se iba escindiendo, a razón de que muchos de los emigrados disociaban más enfáticamente el flamenco del clásico y del folklore español. Solían, pues, centrarse más en la ejecución de este género.

En la siguiente tabla (tabla 1), y en un subsecuente gráfico (gráfica 2), se puede observar el comportamiento de la presencia de artistas de flamenco durante el periodo de estudio. Resulta evidente que a partir de 1937 hay un incremento sustancial de artífices en activo y que en su mayoría son españoles.

Tabla 1. Desglose de intérpretes de flamenco activos por año.<sup>314</sup>

Año	Número Intérpretes	Nombre (o mote) y nacionalidad de intérpretes activos <sup>315</sup>
1933	0	0
1934	0	0
1935	¿?	Artista(s) no identificado(s).

<sup>312</sup> *El Universal Gráfico*, 8 de abril de 1937, p. 6.

<sup>313</sup> *El Universal Gráfico*, 5 de agosto de 1937, p. 15.

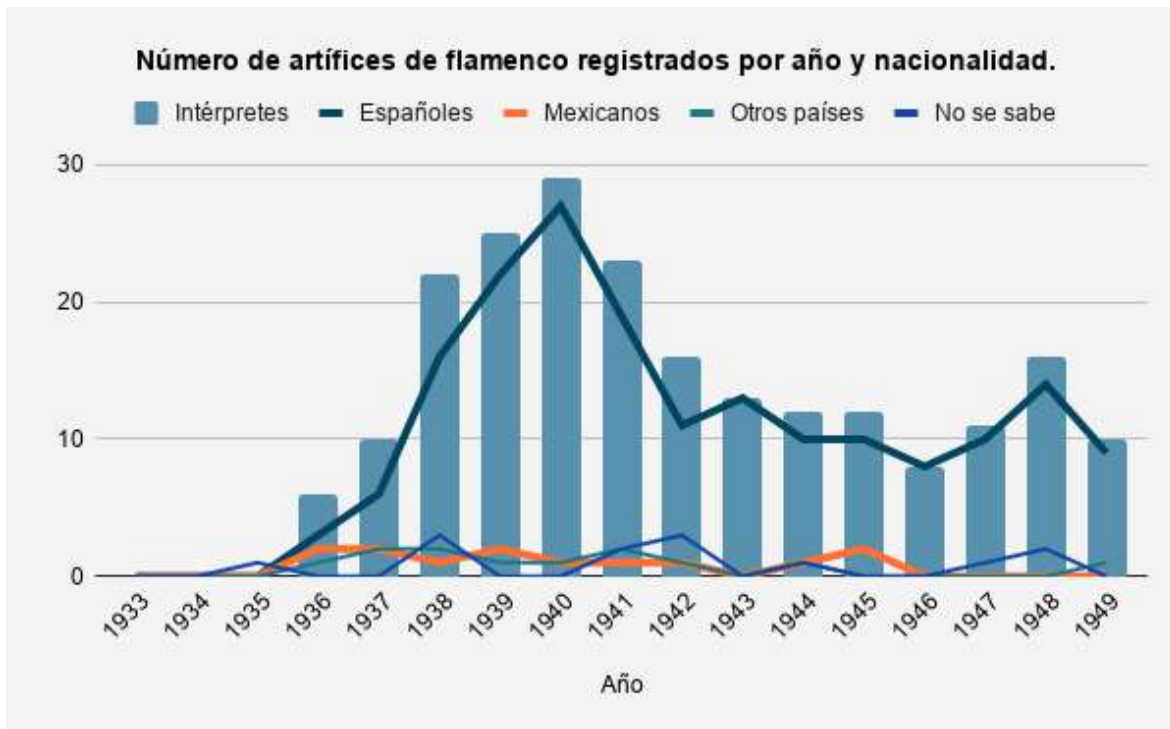
<sup>314</sup> Para observar una versión más detallada de nombres y especialidades de cada artista puede consultarse la hoja "Intérpretes", de la base de datos *Flamenco en la Ciudad de México*. [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h\\_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=1394358545](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=1394358545)

<sup>315</sup> México (MX), España (ES), Argentina (AR), Austria (AT), Estados Unidos (US), Filipinas (PH).



1936	Total: 5 2 (MX) 2 (ES) 1 (AR)	Oscar Tarriba (MX), Georgette (MX), Raquel Rojas (AT), La Argentinita (AR), Pilar López (ES), Pepe Badajoz (ES).
1937	Total: 10 6 (ES) 2 (MX) 1 (AT) 1 (US)	Oscar Tarriba (MX), Fernando Ramos (MX), Raquel Rojas (AT), Carla Montel (US), Vicente Gómez (ES), Pepe Antín (ES), El Mallorquín (ES), Ricardo Areu (ES), Manolita (ES), Mary Laura (ES).
1938	Total: 22 16 (ES) 1 (MX) 1 (AT) 1 (PH) 3 (¿?)	Oscar Tarriba (MX), Raquel Rojas (AT), Luana de Alcañiz (PH), Guillermo Arcos (ES), Angelillo (ES), Posadas (ES), Emilia Benito (ES), Teresita Osta (ES), Niña de Écija (ES), Teresita de España (ES), Mary Sevilla (ES), Jesús Perosanz (ES), Julio Alonso (ES), La muñequita de los peines (ES), Soledad Mirelles (ES), El Niño de la Gloria (ES), Carmencilla la Gitana (ES), Rosita Ortega (ES), Pepe Antín (ES), Estercita de Castilla (¿?), Juan Puerta (¿?), Mariquita Flores (¿?).
1939	Total: 25 22 (ES) 2 (MX) 1 (AT)	Oscar Tarriba (MX), José Torres Fernández (MX), Raquel Rojas (AT), Guillermo Arcos (ES), Rosita Ortega (ES), Emilia Benito (ES), Mary Sevilla (ES), Julio Alonso (ES), Soledad Mirelles (ES), Carmen Amaya (ES), Sabicas (ES), Antonita Amaya (ES), Ascencio Pastor (ES), Carmen España (ES), Pepe Duarte (ES), Jesús Perosanz (ES), Niña de Écija (ES), Anita Sevilla (ES), Sebastián Amaya (ES), Rosario y Antonio (Los chavalillos sevillanos) (ES), Niño de Caravaca (ES), Florencio Castelló (ES), Paco Millet (ES), Niño del Brillante (ES).
1940	Total: 29 27 (ES) 1 (MX) 1 (AT)	Oscar Tarriba (MX), Raquel Rojas (AT), Carmen Amaya (ES), Antonita Amaya (ES), José Amaya (ES), Paco Amaya (ES), Perozans (ES), El Pelao (ES), Sabicas (ES), Florencio Castelló (ES), Niño de Caravaca (ES), Niña de Écija (ES), Julio Alonso (ES), Paco Millet (ES), Salvador Marín de Castro (ES), Rosita Ortega (ES), Vicente Gómez (ES), Anita Sevilla (ES), Pepe Antín (ES), Niño del Brillante (ES), Onorino López (ES), Antonio de Triana (ES), Mary Sevilla (ES), Las sevillanitas (trío) (ES), Chiquito de Triana (ES), Angelillo (ES), Pepe Hurtado (ES).
1941	Total: 23 19 (ES) 1 (MX) 1 (AT)	Oscar Tarriba (MX), Raquel Rojas (AT), Argentinita (AR), Pepe Antín (ES), Niño del Brillante (ES), Rosita Segovia (ES), Dorita y Valero (ES), Julita Suárez (ES), Manuel Guerra (ES), Niño de Caravaca (ES), Paco de Migueles (ES), Pilar López (ES), Carlos

	1 (AR) 2 (¿?)	Montoya (ES), Las sevillanitas (trío) (ES), Pepe Badajoz (ES), Conchita Martínez (ES), Guillermo Arcos (ES), Pepita de Córdoba (ES), Las hermanas Aragón (¿?), Tama (¿?).
1942	Total: 16 11 (ES) 1 (MX) 1 (AT) 3 (¿?)	Oscar Tarriba (MX), Raquel Rojas (AT), Miguel Peña (ES), Julita Suarez (ES), Conchita Martínez (ES), Las Sevillanitas (trío) (ES), Pepita de Córdoba (ES), Guillermo Arcos (ES), Rosita Ortega (ES), Niño de Caravaca (ES), Pepe Hurtado (ES), Roberto y Estrella (¿?), Esther Lop-Zar (¿?).
1943	Total: 13 13 (ES)	Paquita de Ronda (ES), Florencio Castelló (ES), Niño del Brillante (ES), Niño de Caravaca (ES), Paco de Migueles (ES), Miguel Peña (ES), Pepe Hurtado (ES), Pepe Antín (ES), Carmen Romero Amaya (ES), Pepe Badajoz (ES), Angelillo (ES), Pepita de Triana (ES), Paco Millet (ES).
1944	Total: 12 10 (ES) 1 (MX) 1 (AT)	Oscar Tarriba (MX), Raquel Rojas (AT), Angelillo (ES), Pepe Hurtado (ES), La Andalucita (ES), Niño de Caravaca (ES), Paco Millet (ES), Miguel Peña (ES), Curro Moreno (ES), Pepe Badajoz (ES), Pepita Llaser (ES), Niño de la Gloria (ES).
1945	Total: 12 10 (ES) 2 (MX)	Teresa Viera (MX), Luisillo (MX), Carmen Amaya (ES), Antonia Amaya (ES), Leo Amaya (ES), Carmen Romero (ES), Paco Lucena (ES), Paco Amaya (ES), Francisco Millet (ES), La Andalucita (ES), Miguel Peña (ES), Pepe Badajoz (ES).
1946	Total: 8 8 (ES)	Rosita Ortega (ES), El niño de Utrera (ES), Alberto Torres (ES), Trini Morén (ES), Rosario y Antonio (Los Chavalillos Sevillanos) (ES), Niño de Caravaca (ES), Pepe Badajoz (ES).
1947	Total: 11 10 (ES) 1 (¿?)	El niño de Utrera (ES), Pepe Badajoz (ES), Trini Moren (ES), Alberto Torres (ES), Conchita Martínez (ES), Florencio Castelló (ES), Paco Millet (ES), Niño de Caravaca (ES), Antonio de Córdoba (ES), Miguel Peña (ES), Celia Peña (¿?)
1948	Total: 15 14 (ES) 2 (¿?)	Niño del brillante (ES), Antonio de Córdoba (ES), Florencio Castelló (ES), Sabicas (ES), Miguel Herrero (ES), Malena Montes (ES), Carmela Montes (ES), Carmelita Vázquez (ES), Antonio de Triana (ES), Luisita Triana (ES), Niño de Talavera (ES), Jerónimo Villarino (ES), Pepe Antín (ES), Carmen Romero Amaya (ES), Juanita (¿?), Mellito (¿?).
1949	Total: 10 9 (ES) 1 (US)	María Alba (US), Sabicas (ES), Pepita Embil (ES), Miguel Herrero (ES), Florencio Castelló (ES), Juanito Valderrama (ES), Niño Ricardo (ES), Luisita de Triana (ES), Malena Montes (ES), Antonio de Triana



Gráfica 2. Artífices de flamenco por año.

Como se muestra en el gráfico, al poco tiempo del estallido de la guerra civil, creció notoriamente la presencia de ejecutantes de flamenco. Vemos que el número de intérpretes (barras del gráfico) se eleva hasta llegar a casi 30 personajes en activo y prácticamente no decrece a menos de diez por año, luego del inicio del éxodo. En ello, es claro que fueron españoles (línea superior que bordea el gráfico) quienes encarnaban tal presencia. Aun así, también es importante notar que en esos años también fue constante –aunque en mucho menor medida– la presencia de mexicanos, como se ve en la parte inferior del gráfico (la línea más gruesa).

En medio de este panorama creciente de conocedores del flamenco dado a partir de 1937, llegó a México Carmen Amaya, en 1939. Su presencia era por demás significativa, pues constituía una ejecutante muy reconocida en el rubro en esa época, y ya contaba con prestigio como bailaora en la España republicana.<sup>316</sup> Cuando llegó a tierras mexicanas,

<sup>316</sup> Como se verá en otro capítulo, la presencia de Carmene Amaya y de su compañía (en buena medida integrada por sus propios familiares) dejará una huella honda en México. Se volverá un referente muy importante, particularmente debido a que algunas de sus parientas residirán en México desde mediados de la

venía precedida de un sinnúmero de actuaciones por Sudamérica, lugar al que se trasladó tras el comienzo de la guerra civil, y en donde ganó estima tanto del público como de los empresarios teatrales, a través de sus bailes flamencos.<sup>317</sup> Junto con ella, o poco antes, arribaron muchos otros músicos(as) y bailaoras(as) considerados en ese entonces grandes exponentes del género. Comenzaron así, a aparecer conjuntos integrados por tales actores, presentando números de flamenco más escindidos de otros géneros españoles:

El nuevo y suntuoso GRILLON (Palacio Nocturno). Dirección: ADOLFO GIRÓN. PRESENTA HOY el tan anunciado Cuadro Flamenco "ALMA DE ESPAÑA" en el que figuran: NIÑA DE ECIJA, TERESITA ESPAÑA, MARY SEVILLA, JESÚS PEROSANZ, JULIO ALONSO. Invitados de honor en el primer Show MARY LOPEZ la pequeña pero muy grande artista, acompañada a la guitarra por Julio Alonso y la genial bailarina SOLEDAD MIRALLES. Para bailar naturalmente... ADOLFO GIRÓN y su Fantástica Orquesta. Cubierto \$5.00. Le esperamos mañana domingo. TE-DANZANT de 5 a 9.<sup>318</sup>

Esta noche en El PATIO. Noche de Reyes. Una rosca en cada mesa para encontrar en ella al niño! En el programa los triunfadores de la noche: CARMEN AMAYA y su maravilloso CUADRO FLAMENCO en el que figuran SABICAS, Antonita Amaya, José y Paco Amaya, Perozans, "El Pelao", y Castellón [Sic.] [...].<sup>319</sup>

Florencio Castelló, hijo del cantaor y actor exiliado de nombre homónimo, coincidió con que a México llegaron artistas que gozaban de una amplia reputación en el campo del flamenco. Puntualizó que muchos de ellos, ante el estallido de la guerra contra la república española, consiguieron contratos para actuar fuera de España. Varios terminaron por ir a Argentina, para luego trasladarse a otras partes como a México.

Mi padre conocía a los Amaya [la familia de Carmen Amaya] desde España, pero fueron a recluir todos a Buenos Aires. En esa época todos eran refugiados, y estaban nada menos y nada más que Carmen Amaya, Los Chavalillos Sevillanos –que eran Antonio Ruiz y Rosario–, Don Ramón Montoya. Tenían unos éxitos tremendos en diferentes teatros, cada uno llevaba su compañía y, la compañía de mi padre, que no era de él sino del señor que te

---

década del cincuenta, en donde, hasta la actualidad, han influido y formado a un extenso número de artífices de flamenco.

<sup>317</sup> Francisco Hidalgo Gómez (2010). *Carmen Amaya. La biografía*, Barcelona, Ediciones Carena, pp. 126-156.

<sup>318</sup> *El Universal Gráfico*, 1 de octubre de 1938, p. 7.

<sup>319</sup> *Excelsior*, 6 de enero de 1940, p. 9.

digo [Amalio Alcoriza], pero que iban puras figuras, iban artistas muy buenos y ochenta más, que ahorita no me acuerdo. Eran puros figurones de esa época del arte flamenco.<sup>320</sup>

A pesar de que continuaba siendo usual entremezclar géneros dancísticos en las actuaciones ligadas a lo español, el flamenco comenzaba a hacerse patente como un rubro diferenciado, es decir, se iba especificando como una muestra escénica de manera más enfática. Al respecto, habrá que tener presente que en aquella época seguía siendo común presentar variedades, por lo que teatros, cabarets, restaurantes y otros centros nocturnos, ofrecían al público una pluralidad de números como parte de sus atracciones.

Así, bien podían figurar en el mismo escenario desde magos y contorsionistas, hasta intérpretes de canción ranchera y orquestas para bailar, pasando por actuaciones de jazz, cómicos o flamenco, por ejemplo. De ahí que tampoco sea extraño encontrar mezclas de diversos números referentes a España, además de que se seguía hablando de números, bailes o canciones españolas. No obstante, resalta el hecho de que para estas alturas, y dado el contexto migratorio hispánico, la referencia al flamenco cobrara relevancia, lo mismo que su presencia como género específico.

De igual manera, es posible que los artistas activos, previo a la llegada de esta oleada de “flamencos”, y aún presentes en la escena (como Oscar Tarriba y Raquel Rojas), hayan modificado sus repertorios a raíz del contacto con todos estos exponentes. Es decir, que al modo de entender lo español de aquel entonces, se le sumaran otros formatos dada la influencia de los exiliados; y esta vez, propuestas más centradas en el flamenco. De esta forma, aparte de los referentes más inmediatos en el contexto capitalino que significaban las giras de las compañías de “La Argentina” o “La Argentinita”, por ejemplo, otras visiones bien pudieron renovar la escena citadina de las danzas, músicas y cantos vinculados a lo español. Ha de considerarse, que muchos de estos artífices arribados a México ya eran figuras destacadas en el medio. Por ello es viable considerar que alcanzaran una impronta significativa en aquel entorno.

También es probable que las presentaciones se volvieran una demanda en algunos sitios. En otros términos, sería factible presentar flamenco, y particularmente a estos artistas recién llegados, con renombre y además procedentes de giras importantes por otros países,

---

<sup>320</sup> Florencio Castelló Jiménez. Entrevista realizado por Gabriel Macias, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012.

podiera incluso implicar que estos centros sociales estaban al día. Así lo sugiere un promocional del cabaret Venus, en donde se presentaban varios artistas del rubro, y se enfatiza que el lugar se encontraba “a la vanguardia de las diversiones modernas”.<sup>321</sup>

Por otra parte, no ha de ponerse en duda que la palabra flamenco se volviera atrayente para el público. Tal aspecto puede ilustrarlo el trío Las Sevillanitas, el cual desde 1935 tenía presencia en la vida nocturna de la capital mexicana. De esta agrupación, integrada por niñas, simplemente se decía que eran cancionistas, guitarristas, bailarinas; se expresaba que eran las más graciosas, las más pequeñas, y rara vez se aludía a su presunto origen español o que presentaban un repertorio de corte hispano. En más de 20 registros obtenidos entre 1935 y 1940, a este trío, nunca se les asoció de manera alguna con el flamenco. En contraste, en 1941 apareció tal vocablo en sus presentaciones, aunque tampoco es claro que propiamente practiquen ese género:

La noche de hoy jueves en el cabaret Venus. Estará colmado de magníficos espectáculos artísticos que le brindarán las horas más divertidas. [...] Y escuche las canciones regionales cantadas por “Las soldaderas”. Además el exitazo flamenco por el trío español “Las sevillanitas”. Un cabaret que en cada hora ofrece un acontecimiento distinto. Lo esperamos en Bolívar y Mesones.<sup>322</sup>

Hoy Sábado deleitante. En el cabaret BREMEN. Sigue el colosal éxito del trío más flamenco “LAS SEVILLANITAS” Cancioneras, guitarristas y bailarinas. Admírelas está noche sus actuaciones satisfacen, y completa nuestro programa la hermosa vedette DOLYE.<sup>323</sup>

Se observa, pues, que el flamenco puede llegar a aludir diferentes situaciones. Por una parte, referir a practicantes que efectivamente se centran en el género. Por otra, connotar situaciones con cierta ambigüedad, como el caso de “Las Sevillanitas”, pero también de otros artistas a quienes se les llegaba a imprimir ese mote sin verificar si se trataba de una cuestión publicitaria o, en efecto, de la práctica del género. No obstante, en un caso u otro, el término cobraba pertinencia, y se movilizaban diferentes ideas de lo que

---

<sup>321</sup> *El Universal Gráfico*, 14 de enero de 1939, p. 6.

<sup>322</sup> *El Universal Gráfico*, 12 de junio de 1941, p. 17.

<sup>323</sup> *El Universal Gráfico*, 23 de agosto de 1941, p. 18.

podía connotar la locución flamenco. Hay, pues, una variedad de modos en los que se establece el significado del flamenco y se pone en circulación. Se vuelve un término activo, sujeto a diferentes usos e imputaciones, algo que al parecer no ocurría por lo menos en 1936.

Como sea, para 1939 el flamenco en la ciudad de México tenía ya un gran empuje, de tal forma que, era posible encontrar en un mismo día varias opciones para ver, o mínimo hallar emplazamientos donde la idea, elementos circundantes o un ambiente afín tuvieran lugar:

Cuarta semana triunfal de CARMEN AMAYA en el TEATRO FÁBREGAS. Hoy martes a las 7.15 y 10. La emperadora gitana CARMEN AMAYA. Sus ya célebres GITANOS y SABICAS, ANTOÑITA AMAYA, ASCENCION PASTOR, PEPE DURATE. LOS HNOS. MARBEL Y EL TRÍO ARZOS. Aclamados todos una vez más en el nuevo programa.<sup>324</sup>

LIRICO. Hoy martes 2, último día de "Recordar es vivir", dentro de un programa seductor. 7.30 y 10.30 RECORDAR ES VIVIR. A las 9 y 11.45 CARMEN LA DE TRIANA. Con la genial Wilhelmy, presentando la cariñosa caricatura de la estrella CARMEN AMAYA. Artista gitana Núm. 1. LUNETAS: 25CTS. Viernes próximo GUADALUPE LA CHINACA. Episodio del 5 de mayo.<sup>325</sup>

"NIÑA DE ECIJA" GRANDIOSO DEBUT. HOY MARTES EN EL CABARET BREMEN. La más moderna intérprete del canto flamenco, con salero y gracia propia. JULIO ALONSO, famoso guitarrista español, con la encantadora CHELO TOVAR. ROSITA ORTEGA Y MARY SEVILLA. Véalos esta noche.<sup>326</sup>

EL PATIO [...] HOY SUNTUOSA PRESENTACIÓN DE LA NOTABLE ARTISTA GENÉRICA CUBANA SRITA. FANTASÍA NOVOA. Procedente de los mejores centros nocturnos de New York, alternando con RAQUEL y TARRIBA [...].<sup>327</sup>

Como se observa, se podía ver flamenco ya fuera en teatros, cabarets o centros nocturnos en un mismo día de la semana. Incluso, aunque no fuera propiamente flamenco,

---

<sup>324</sup> *El Universal* Gráfico, Martes 2 de mayo de 1939, p. 5.

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 7.

es significativo que en el Teatro Lírico se montara un paródico dedicado a la bailaora Carmen Amaya. Esta situación no fue diferente en años subsecuentes. Incluso, fue posible registrar al siguiente año hasta cinco presentaciones con flamenco en un sólo día, las cuales se ofrecieron en los teatros Arbeu y Fábregas, en los cabarets Bremen y Venus, y en el salón Tap-room del Hotel Reforma, con formatos que iban desde el concierto o variedad, hasta versiones teatralizadas, como la que estuvo a cargo de la compañía española Alcoriza, misma que en ese momento presentaba la comedia “El padre Castañuela”.<sup>328</sup> Se observa también una elasticidad en su performática capaz de adaptarse a diferentes contextos.

La actividad del flamenco en la Ciudad de México no fue mínima. Como se muestra en el gráfico de registro de presentaciones por año, entre los años 1936 y 1941, se puede ver que anualmente superaban las 60. Si dividimos este número entre los 12 meses del año, nos habla de la posibilidad de que hubiera algo relacionado a este género todas las semanas del año.

Respecto a los gráficos, cabe mencionar que, si bien luego de 1942, tendrán un descenso la actividad y difusión del flamenco en México no debió haber tenido cambios tan drásticos. Tal comportamiento se debe, en parte, a que estos años se trabajó mayormente con los registros localizados en la CMMEREM, en donde el seguimiento se centraba en músicos de diversas áreas, y no se consideraban otras especialidades, como la danza. Asimismo, varios de los artistas llegados de España, al poco tiempo se incorporaban a otros ámbitos –como el cinematográfico– o desarrollaban otras labores, por lo que su desempeño en restaurantes, teatros y cabarets, pudo haberse aminorado, más no por ello necesariamente dejaron de ejercer en el rubro.

A partir de la construcción de la base de datos “Flamenco en la Ciudad de México” se ha podido distinguir que, aunque en efecto llegó a haber muestras de flamenco en la capital mexicana antes del éxodo republicano, los registros apuntan a que por lo menos en sus años inmediatos no era una actividad que se mostrara constante. No así, en otras épocas –como las prerrevolucionarias– en que se sucedían las presentaciones con flamenco de manera más regular en el plano escénico.

Por otro lado, se debe tener en cuenta que para 1933 ya estaban activos varios de los lugares en los cuales tendría cabida el género, en años subsiguientes; pero que previamente

---

<sup>328</sup> Véase: *El Universal Gráfico*, 4 de mayo de 1940, pp. 4, 6; y revista *Hoy*, 85, n° 167.



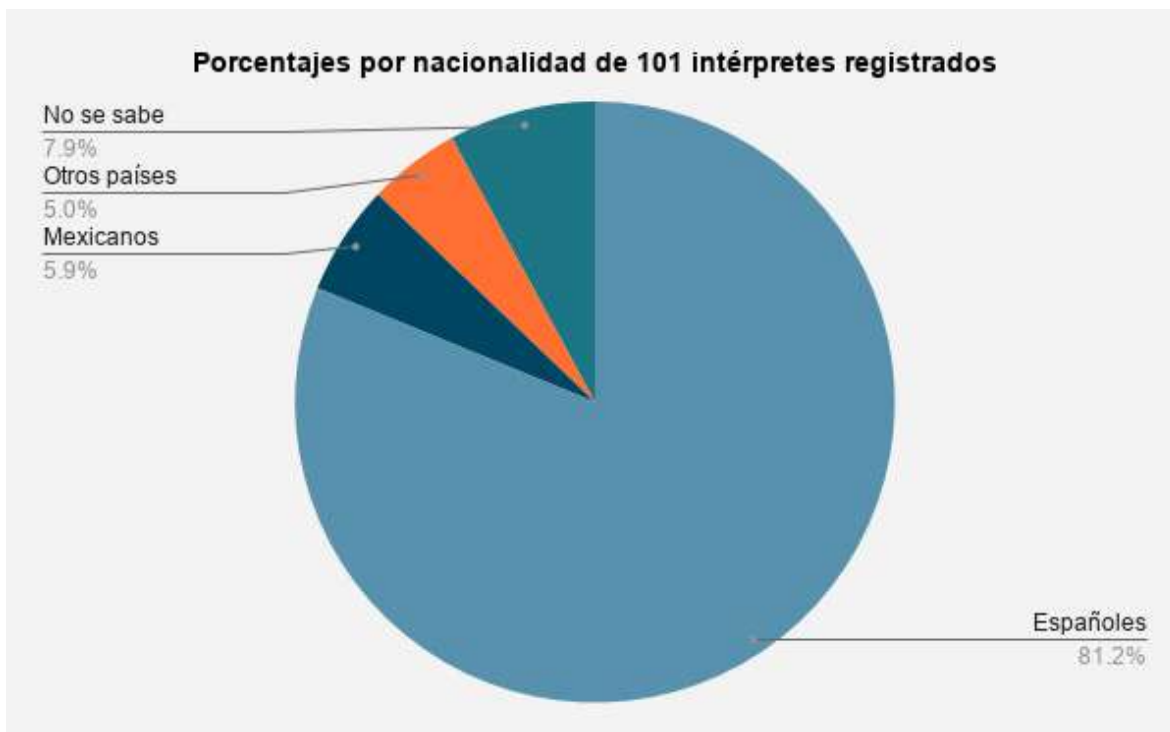
no tenían lugar este tipo de presentaciones.<sup>329</sup> Será hasta que el éxodo republicano se verifique, cuando el flamenco tome un curso renovado en México y llegue a irradiar de manera significativa y sostenida a su capital. En todo ello, no habrá que dejar de lado la presencia que tuvieron algunos mexicanos –por muy pocos que se cuenten para esa época–, aunque efectivamente sean los exiliados y exiliadas quienes confieran el volumen reconocido.

En el tiempo bajo estudio del presente capítulo, ha sido posible registrar cerca de 101 artistas con actividades vinculadas al flamenco. En este punto, es importante reiterar que el número se obtuvo específicamente de lo hallado mediante la búsqueda hemerográfica. Pero han de considerarse probables omisiones, ya sea porque algunos personajes no se localizaran en los documentos revisados, o debido a que otros sabedores del flamenco no llegaron a tener presencia en los diarios, por ejemplo. De hecho, se conoce por otros trabajos y documentos, que justamente hubo otras personas cercanas al género, mismas que no se contemplan en la gráfica expuesta arriba (gráfica 2), pues ésta responde específicamente al tipo de levantamiento con el que se trabajó.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> Entre estos lugares se encuentran el cabaret Montecarlo o los teatros Arbeu, Fábregas, Lírico, Ideal o Bellas Artes (este último abrió en 1934).

<sup>330</sup> En la hoja de intérpretes de la base de datos se pueden encontrar algunos de estos personajes.



Gráfica 3. Nacionalidad de intérpretes.

De los 101 actores encontrados, 82 son de nacionalidad española (gráfica 3). En su mayoría presentan fuertes indicios de que su llegada a México se dio en condiciones de exilio. Es decir, más del 90% de ellos, o en otros términos, entre 70 y 75 de estos intérpretes vienen bajo tales circunstancias. Dado el volumen de este contingente, y a que la información algunas veces no resulta accesible, revisar caso por caso para constatar la afirmación anterior es poco factible. No obstante, de algunos de ellos se han podido rastrear sus historias de vida en enciclopedias y compendios biográficos de flamenco, lo mismo que en diversos sitios de internet, con la finalidad de corroborar la temporalidad en que salieron de España e información adicional que aclare su condición migrante.

Asimismo, se han podido constatar detalles mediante las hojas de registro de servicios de migración, y de otros tantos la hemerografía ha sugerido tal condición. Ejemplo de esto último, es una función a beneficio en la que participaron los guitarristas Pepe Hurtado y Pepe Badajoz, el cantaor Angelillo y Miguel Peña (Peña y sus gitanas), y en donde se hace patente su identidad con la República Española.

LOS REPUBLICANOS ESPAÑOLES AL PUEBLO DE MÉXICO  
Gran Festival Español Pro Damnificados de SINALOA  
PALACIO DE BELLAS ARTES  
4 de diciembre de 1943  
A las 7:30 de la noche  
Programa:  
BANDA MADRID  
ORFEON VASCO  
MARIN DE CASTRO, recitador  
PEPE HURTADO, guitarrista  
MANUEL PINEDA, tenor  
FAUSTO ÁLVAREZ, tenor  
PEPE BADAJOZ, guitarrista  
ANGELILLO, el Ruiseñor Español  
MARIA BADIA, tiple  
ANGEL GARASA, artista de la pantalla  
PEÑA Y SUS GITANAS, bailes españoles  
[...].<sup>331</sup>

Tampoco se ha de obviar el hecho fundamental de que el gobierno mexicano respaldara abiertamente a la República, e incluso llegaría a poner trabas legales al libre ingreso de españoles no republicanos luego del ascenso del gobierno militar *de facto*.<sup>332</sup> Igualmente, se tiene constancia de que algunos de estos intérpretes de flamenco fueron favorecidos por los propios organismos de ayuda a los refugiados, como se muestra en el siguiente documento (figura 17). En él aparecen el guitarrista Francisco Millet y el cantaor Francisco Muriana “Niño del Brillante”, en clara señal de ser copartícipes de las redes de apoyo a exiliados en México.<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> *El Universal Gráfico*, 3 de diciembre de 1943, p. 2.

<sup>332</sup> Esto a través del depósito de una considerable fianza llamada “garantía de repatriación”. Tal garantía se siguió cobrando hasta 1977, cuando México reanudó relaciones oficiales con el estado español. Véase: Lida (2001). *México y España en el primer...*, p. 205.

Por otra parte, tampoco ha de descartarse la posibilidad de que algunas personas sin tener plena identificación con la República se adscribieran como republicanos dado el hecho de que eso les permitiría entrar al país.

<sup>333</sup> El documento corresponde al archivo del Ateneo Español de México, Fondo Histórico, Sección: Exilio, Serie: II República en el exilio, Subserie: CTARE, Caja: 26, Exp: 319. Facilitado por Edmundo Camacho Jurado.

RELACION DE COMPATRIOTAS QUE DEBEN CESAR

EN EL PERCIBO DE SUBSIDIO O AUXILIO.

Nombres	Causas
José Andrés Oteyza	Por no haber aceptado colocación en la finca de Santa Clara, Chihuahua.
Francisco Souza Mayo, y sus familiares: Cándido Souza Mayo, Africa Fernández Puga, Africa Suoza Fernández, María Luisa González Limón, Luisa Souza González,	Por tener ya colocación suficiente con facilidades pecunarias de parte del Comité.
Angel Menendez, Higinio García del Valle, Consulo Cabal, Consuelo García del Valle,	id. id. id. id.
Demetrio González	id. id. id. id.
Francisco Tello,	id. id. id. id.
Manuel Pineda, Dorina del Viso,	id. id. id. id.
Salvador Marín González, Juan Marín Villalba, Manuel Marín Villalba, Aurora Marín Villalba,	id. id. id. id.
Luis Fernando Arévalo, María del Carmen Tost,	id. id. id. id.
José Gutierrez de Miguel, Fernando Vilches, Carlos Jimenez, Francisco Talems, Francisco Millet, Juan Vilches, Francisco Muriana,	id. id. id. id.

./.

Figura 17. Relación de apoyos de la CTARE.

Entre todo, cabe resaltar que un elemento fundamental para entender este grupo, señalado como parte del exilio español republicano, es la oleada migratoria que por sí mismos conforman. Definitivamente, la guerra civil en España y los subsecuentes exilios dinamizaron la presencia del flamenco en la Ciudad de México. A partir de este hecho

comenzó a tener un empuje vigoroso el flamenco. En este sentido, se volvió una constante encontrar al género en diferentes espacios de la capital como teatros, cines (tanto en pantalla como en presentaciones antes o en el intermedio de las películas), cabarets o plazas públicas como la pérgola Ángela Peralta del Bosque de Chapultepec. También cobró presencia en radiodifusoras como la X.E.W. o la X.E.B e, incluso, se llegó a insertarse en la industria cinematográfica de la llamada “época de oro del cine mexicano”. Con la llegada de los exiliados, pues, el flamenco dejó huella en la capital mexicana y fijó las bases para su permanencia, más allá del impulso que le dieran sus intérpretes.

### **3.3. EL FLAMENCO Y LA CIUDAD DE MÉXICO**

Como se ha venido mostrando, la sistematización de las cartelas del *Universal Gráfico* ha permitido rastrear a diferentes artífices de flamenco. No solamente se ha logrado detectar nombres, conocer globalmente la dimensión del grupo de intérpretes, e incluso tener una buena noción del volumen y frecuencia de sus actuaciones, sino que también ha sido posible determinar concretamente en qué sitios se presentaban. Es decir, en dónde se podía escuchar y ver flamenco o, por lo menos, tener contacto con un ambiente en estrecho vínculo con éste. Se ha constatado que por lo menos en unos 40 lugares tuvieron presencia tales practicantes, entre los que se cuentan cabarets, teatros, estaciones de radio, restaurantes y escenarios de los cines, principalmente.

En la siguiente tabla (tabla 2) y un subsecuente gráfico (gráfica 4) se muestran los nombres y números de lugares en activo, desglosados anualmente.

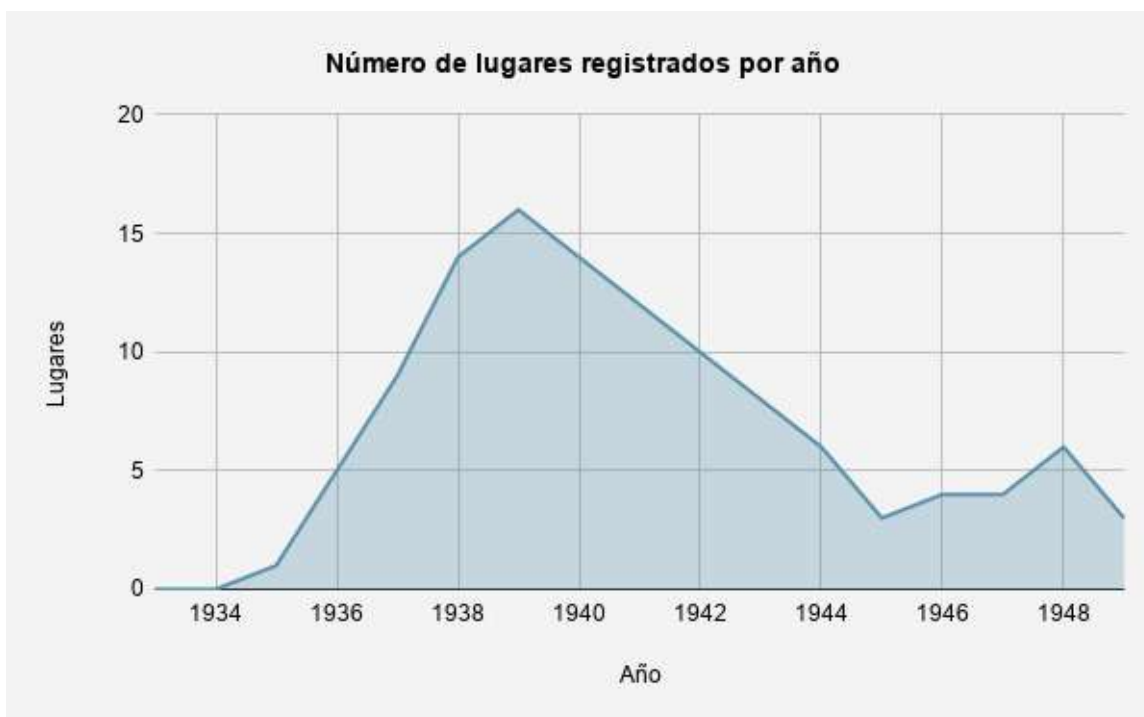
Tabla 2. Desglose de lugares activos por año.<sup>334</sup>

<b>Año</b>	<b>Número Lugares</b>	<b>Nombre de los lugares con presencia de flamenco por cada año</b>
1933	0	0
1934	0	0
1935	Total: 1	Waikikí.
1936	Total: 5	Teatro Fábregas, Palacio de Bellas Artes, X.E.W., Cine Alameda, El Retiro.
1937	Total: 9	El Retiro, Pérgola Ángela Peralta, Montecarlo, Teatro Arbeau, Salón Reina Maya, Tap-roo, El Patio, Waikiki, Pierrot.
1938	Total: 14	El Patio, Rossignol, Cine Palacio y Encanto, Follies Bergere, Teatro Ideal, El Retiro, Popo-Park, Grillon, Venus, Waikikí, Tap-room, Bremen, Pérgola Ángela Peralta, Cine Coloso.
1939	Total: 16	Venus, Río Rita, El Patio, Cine Alameda, Pérgola Ángela Peralta, Palacio de Bellas Artes, Teatro Fábregas, Teatro Lírico, Bremen, Follies Bergere, Regis, Waikiki, X.E.W., Cine Alhambra, X.E.B., El Toreo.
1940	Total: 14	El Patio, Cine Coloso, Tap-room, X.E.W., Pérgola Ángela Peralta, Teatro Arbeau, Teatro Fábregas, Bremen, Venus, X.E.J.P., Palacio de Bellas Artes, Follies Bergere, Minuit, Tizoc Palacio Azteca.
1941	Total: 12	Pérgola Angela Peralta, Tap-room, Maipú, Bremen, El Patio, Venus, Salón Reina Maya, Tizoc Palacio Azteca, Palacio de Bellas Artes, Teatro Lírico, Waikikí, Teatro Ideal.
1942	Total: 10	Waikikí, Venus, El Patio, Pérgola Ángela Peralta, Follies Bergere, Palacio de Bellas Artes, Teatro Arbeau, Parque Reforma Polanco, X.E.Q.R., Los Cocoteros.
1943	Total: 8	Follies Bergere, Copacabana Club, Palacio de Bellas Artes, El Patio, Waikikí, Teatro Ideal, Casino Español, Teatro Arbeau.
1944	Total: 6	Teatro Ideal, Teatro Arbeau, Teatro Lírico, Follies Bergere, Bremen, Venus.
1945	Total: 3	Teatro Lírico, Waikikí, Teatro Esperanza Iris.
1946	Total: 4	El Tecuil, Teatro Arbeau, Bremen, Follies Bergere.

<sup>334</sup> Para obtener una versión más detallada de los sitios puede consultarse la hoja “Lugares”, de la base de datos *Flamenco en la Ciudad de México*:

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h\\_V0vXAYKnYqYiRSciYxgEcBbRmvmA/edit#gid=756682420](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h_V0vXAYKnYqYiRSciYxgEcBbRmvmA/edit#gid=756682420)

1947	Total: 4	Follies Bergere, Teatro Lírico, Río Rosa, Sans Souci.
1948	Total: 6	Sans Souci, Río Rosa, Teatro Esperanza Iris, El Patio, Tabaris, Teatro Arbeau.
1949	Total: 3	Teatro Arbeau, Teatro Fábregas, Palacio de Bellas Artes.



Gráfica 4. Número de lugares con presencia de flamenco.

Si bien los sitios son observables en cuanto a su cantidad, y esencialmente tienen un comportamiento semejante al de los gráficos concernientes a exponentes y presentaciones, lo que interesa es mostrar su distribución geográfica. Por esta razón, me he dado a la tarea de ubicar físicamente los lugares en los que había flamenco, a fin de generar una suerte de cartografía del flamenco en la Ciudad de México de ese entonces. Con ello se quiere generar un trazo que refleje las trayectorias de estos artistas, sus puntos de contacto con la urbe y, en consecuencia, visibilizar otros indicadores de la vida sonora y dancística de la ciudad.

Asimismo, se pretende establecer que bajo el proceder metodológico implementado a lo largo del capítulo, ha sido posible acercarse a la vida musical de la capital de aquella época, a la vez que observar parte de la impronta que el exilio español llegó a tener en ese

aspecto. Si bien no siempre, o rara vez, se pueden encontrar rastros en forma de documentos especializados para ese medio –como pueden ser las partituras–, no significa que la vida sonora no dejara otra clase de registros.

En este sentido, Ana María Ochoa establece que los sonidos no son un contrapuesto de la escritura, pues estos también se inscriben pero bajo formatos no gramaticalizados desde formas hegemónicas de conocimiento, y no por ello dejan de tener el potencial de movilizar toda una serie de situaciones. Para Ochoa, se han constituido modos de percepción, inscripción y descripción de lo sonoro, dados en contextos de relaciones asimétricas de poder, con lo que algunos espectros del campo sónico se han tomado por más válidos que otros.<sup>335</sup> Se entiende así, que hay incontables formas de conocer, inscribir y aproximarse al universo sonoro.

Precisamente, estudiar el exilio a través de carteleras ha dado la posibilidad de encontrar huellas de un grupo de migrantes identificados con una práctica sonora concreta – el flamenco–, mismos que dejaron inscripciones de diversos tipos, entre las que se pueden contar las menciones de su actividad decantadas en los diarios del tiempo. Por tanto, asevero que en estos documentos también se halla inscrita la música y las danzas de este grupo de personajes. Más enfáticamente, encuentro que en los tabloides se hayan contenidos sonidos y movimientos, bajo la forma particular de grafía que constituyen los anuncios, las notas y demás fuentes publicitarias.

De este modo, se ha seguido el éxodo republicano desde una perspectiva consustancial a lo sonoro, mediante lo cual ha sido viable reparar que, en efecto, lo audible es un componente inherente al exilio. Con esta postura se quiere mostrar la importancia de descolocar los lugares habituales desde los cuales se ha estudiado este éxodo, en aras de conceder espacio a otros perfiles de transterrados. Pues, como se ha visto, es notorio que hay enfoques predominantes en los estudios del exilio español y, entre sus consecuencias, se ha conferido una hipervisibilidad a ciertos contextos y nombres, mientras que otros tantos han quedado ensombrecidos; por decirlo de alguna manera, han sido silenciados. En este orden de ideas, se asienta que en todo momento se ha tenido presente la premisa en torno a la existencia de una “memoria canónica” del exilio español republicano, advertida

---

<sup>335</sup> Ana María Ochoa (2014). *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*, Duke University, p. 33.



por Clara Lida. En consecuencia, considero que una pregunta ineludible es: ¿cómo desarticular esa postura?

Lo que hasta el momento se ha podido observar es que la dimensión sónica es una vía de acceso para repensar y dar un giro a las perspectivas e indagaciones sobre el tema. La reflexión que genera este ejercicio también es, en buena medida, una tarea metodológica el crear un quiebre hacia lo canónico. Es decir, se vuelve vital, no tanto un cambio de fuentes –aunque esto puede devenir propositivo– sino la necesidad de generar otros enfoques y/o preguntas novedosas a las “nuevas” y “viejas” fuentes.

Así, acercarse a esas otras formas de inscripción de la música, y por ende a otras formas de generar rastro y memoria del exilio español republicano –y otros actores– en tanto que poseedor de horizontes sonoros particulares, es que me plantee la posibilidad de proyectar eso que se hizo inaudible. Rastrear nombres y lugares bien puede ser una manera, no obstante, también interesa, aunque sea en un plano abstracto e incluso vago, saber en dónde estos hombres y mujeres eran cuerpo, presencia y sonido en un tiempo específico.

Bajo este propósito, realicé algunos mapas, a través de los cuales se muestra parte del trazo de circulación del flamenco y sus respectivos artífices por la capital mexicana. Con ello también se quiere advertir cómo esta actividad insertaba un paisaje sonoro singular en la urbe, uno que antes de la época del exilio estaba mayormente ausente, por lo menos en su configuración posrevolucionaria; mismo que hacía que en algún momento la Ciudad de México de aquella época, sonara a flamenco.<sup>336</sup> Asimismo, considero que estos planos son parte de los pasos seguidos por el éxodo republicano. Comprenden, pues, otra cartografía del exilio.

Dicho todo lo anterior, a continuación se presenta una serie de mapas en donde se indican los sitios en donde llegó a tener presencia el flamenco, en la capital mexicana (mapas 1 a 4). Para ello se utilizó la aplicación *Maps* del servidor *Google*, por lo que los planos corresponden a la Ciudad en su momento actual. No obstante, proporcionan una buena imagen de la circulación de esta actividad en la región.

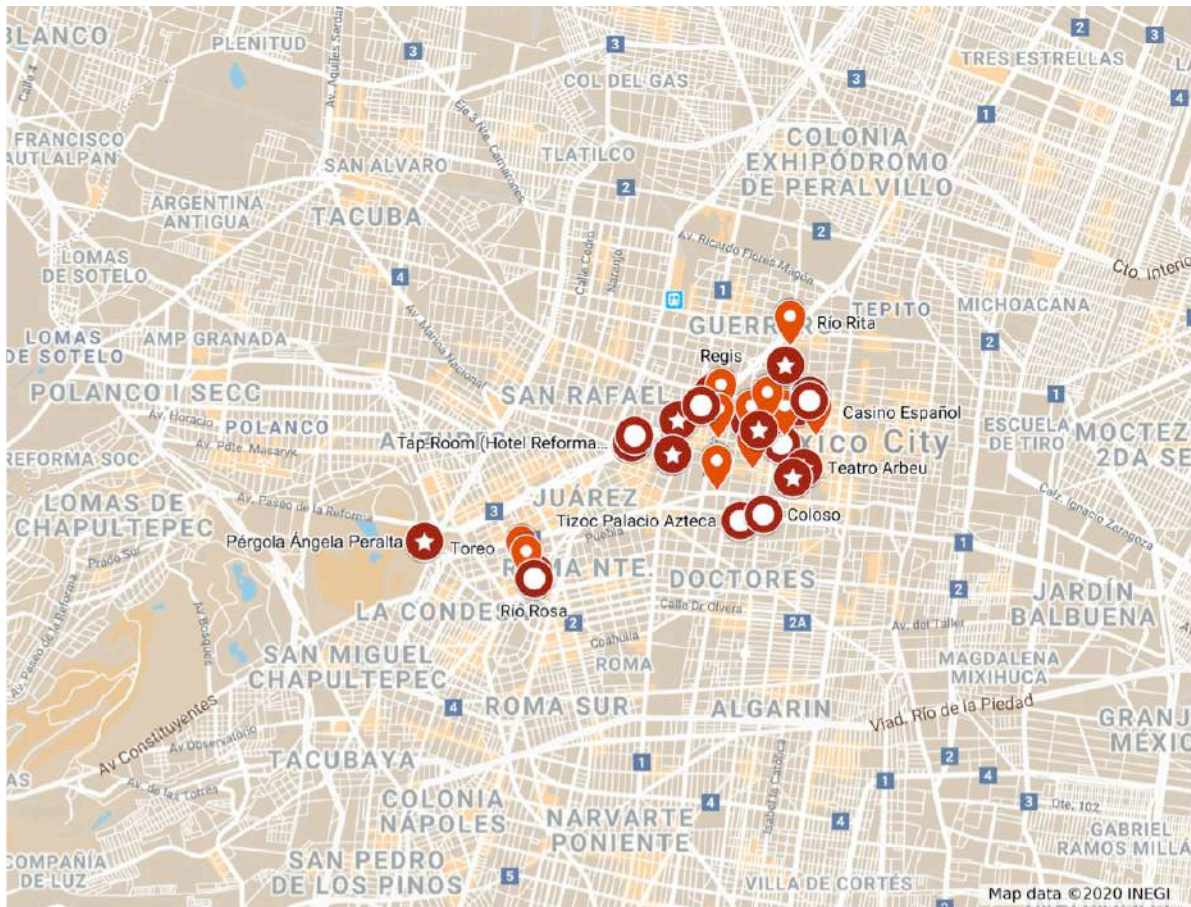
---

<sup>336</sup> Por paisaje sonoro (*soundscape*) se entiende el entorno acústico que rodea al ser humano. Retomo este concepto de Murray Schafer quien contribuye a la apertura de una veta de estudios sobre la relación entre el humano y su universo sonoro, perspectiva que pone al centro la escucha en sus reflexiones. Para ahondar más en el tema de paisaje sonoro puede verse: Murray Schafer (1993 [1977]). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona, Intermedio.

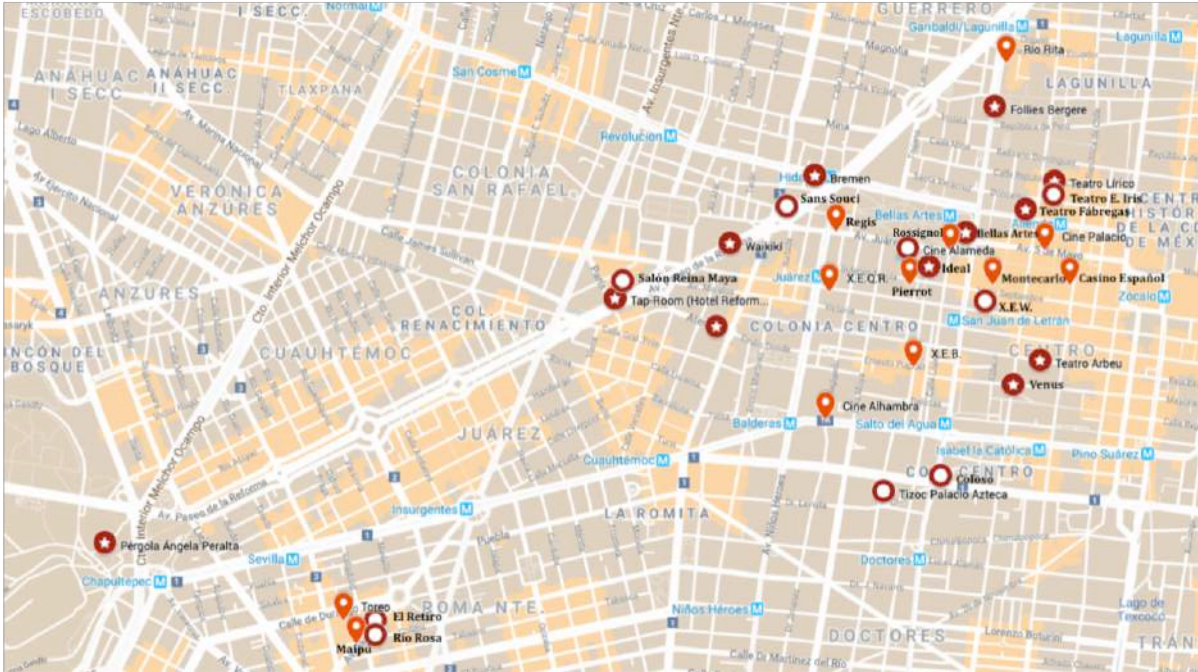
Con objeto de precisar los lugares más socorridos, los sitios se identificaron con diferentes íconos.

- Estrella: aquellos lugares donde en más números de años tuvo cabida el género, aquellos sitios en los cuales se encontraron registros entre cuatro y ocho años.
- Círculo: lugares en que se detectó actividad en dos o tres años.
- Aguja: muestra los emplazamientos donde solamente en un año se encontraron presentaciones.

Para ejemplificar lo anterior, una de las marcas con forma de estrella corresponde al cabaret Waikikí, lo que significa que en dicho sitio tuvo cabida el flamenco en varios años. Concretamente, en este ejemplo, encontramos que en seis años diferentes hubo presentaciones de flamenco (1935, 1938, 1941, 1942, 1943, 1945), por lo cual se distingue como un lugar con mayor actividad. En contraparte, en el Casino Español sólo se encontró actividad en un año (1943), por lo que es señalado con un indicador en forma de aguja. Finalmente, cabe precisar que de los 40 lugares registrados mediante la hemerografía, solamente se han podido mapear 33.

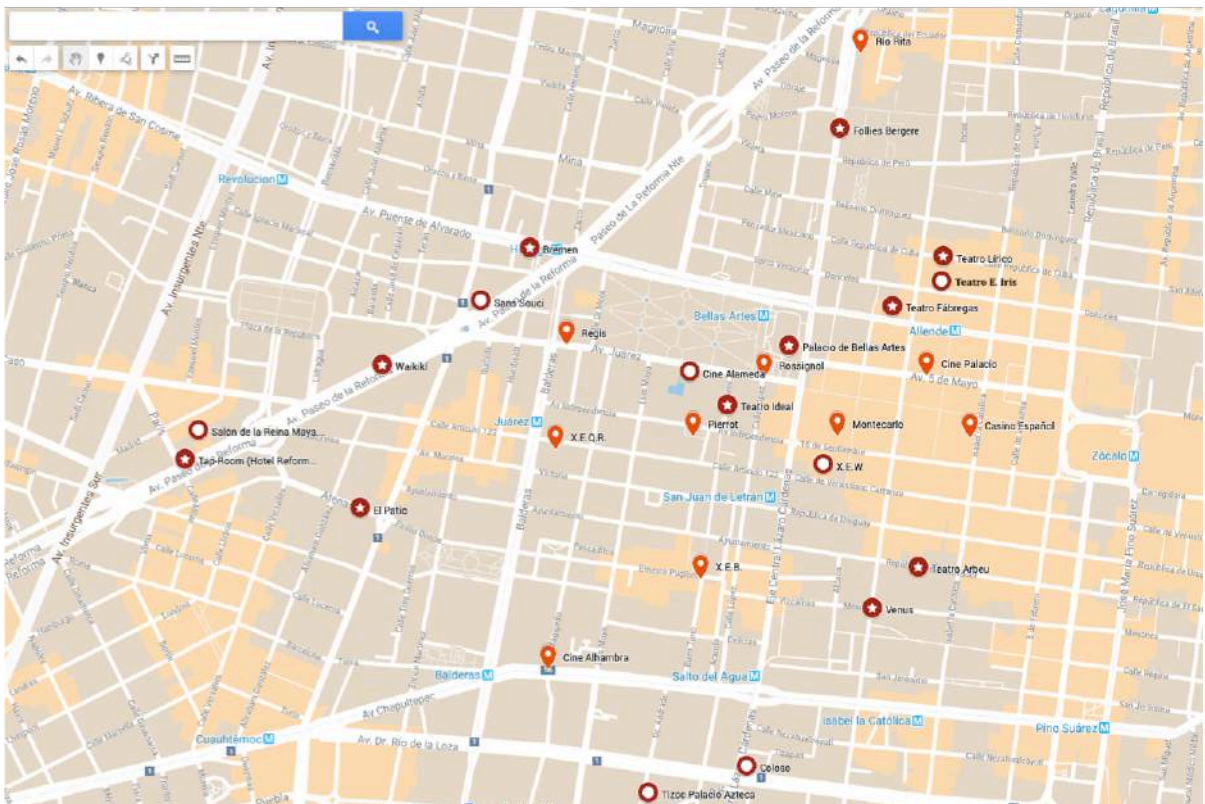


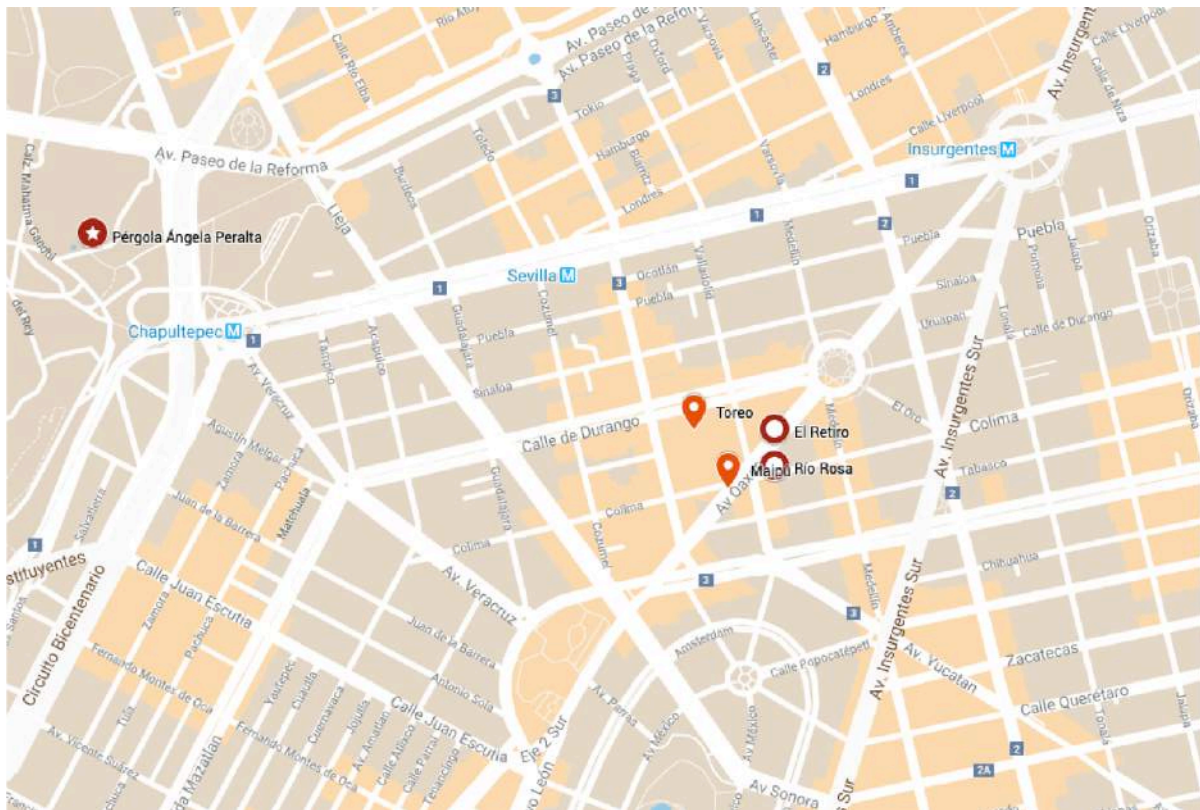
Mapa 1. Vista general I.



Mapa 2. Vista general II.

Mapa 3. Acercamiento a la zona centro.





Mapa 4. Acercamiento a la zona de Chapultepec y Condesa.

### 3.4. EXILIOS DIFERENCIADOS

En el apartado anterior se revisó que la distribución del flamenco en buena medida convergía en el centro de la ciudad. Esto es, se desarrolló en la parte más urbanizada del entonces Distrito Federal. Era, pues, el lugar de incidencia de los artistas de este género, donde estaban y se desenvolvían. Pero, el hecho de que un punto neurálgico de su desenvolvimiento fuera la metrópoli, o que hasta el momento se haya explicado en tanto colectivo, no significa que todos tuvieran una experiencia igualitaria en su vivencia como migrantes.

Se entiende que, antes de migrar, los individuos se encuentran inmersos en una cultura determinada y comparten un *nomos* social. Es decir, un conjunto de normas

reguladoras de la sociedad, las cuales brindan pautas de comportamiento.<sup>337</sup> Bajo la perspectiva que se ha venido trabajando se concibe que:

La música forma parte de este *nomos* en tanto que es parte del gran edificio cognitivo y formativo de una determinada sociedad. Pero al momento de migrar y de establecer su residencia fuera del hogar, su centro de orientación, los migrantes experimentan una situación *anómica*, es decir, una pérdida relativa de estructuras significantes que le permitan guiarse en ese nuevo espacio.<sup>338</sup>

Para el caso de este estudio, nos encontramos ante una migración *sui géneris*. A diferencia de otras experiencias de traslado, los exiliados españoles, si bien llegaron a una geografía distante, en medio de un despojo abrupto de sus vidas pretéritas y en un clima de mucha violencia, hallaron en México ciertas estructuras que les brindaban soporte. No sólo por el hecho de ser un grupo numeroso, sino porque, por una parte, había de antemano una política que impulsaba su recibimiento e inserción, desde el propio gobierno mexicano. Por otra, contaban con los medios económicos de la República en el exilio, a través de los organismos de ayuda a los republicanos, como la CETARE y la JARE.

Dada esta situación, si pensamos la migración forzada en términos de Fernando Ortíz, es decir, como un traslado con poco más que la propia corporalidad y una desmaterialización de los asideros culturales e institucionales, tendríamos que matizar dichas ideas en este caso concreto.<sup>339</sup> A propósito, Aurelio Velázquez asienta que el exilio republicano tuvo características muy diferenciadas de otros exilios, particularmente por su carácter institucionalizado, a consecuencia de que varias de las instituciones del estado republicano se pudieron sacar de aquel país y mantener su funcionamiento en el exilio.

En buena medida, gracias a esos fondos extraídos de España antes de la derrota definitiva de la República, el éxodo se caracterizó, entre otras cosas, por ser un exilio hasta

---

<sup>337</sup> Gonzalo Camacho (2006). "El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca" en Fernando Híjar (coordinador), *Músicas sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, Ciudad de México, CONACULTA, p. 259.

Parte de las ideas de Gonzalo Camacho proviene de la lectura que hace de Peter L. Berger. Al respecto puede verse: Peter Berger (1999 [1967]). *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*, Buenos Aires, Amorrutu editores, pp. 44-63.

<sup>338</sup> Ídem.

<sup>339</sup> Ortiz (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco...*, p. 258.

cierto punto organizado y subvencionado.<sup>340</sup> He aquí que la experiencia *anómica* cobró otros matices, al existir instancias de referencialidad y de articulación tácitas con el país de origen, que dieron soporte a este grupo, aunado al hecho evidente de que se compartía idioma y otros referentes culturales como los religiosos y otros tantos establecidos tras largos años de dominio colonial español en México, así como diferentes remanentes que continuaron luego tras la Independencia y eras posteriores.<sup>341</sup>

En relación con el caso que aquí atañe, los artífices de flamenco tenían un espacio muy concreto: la Ciudad de México. Diferentes trabajos han dado cuenta de los sitios en que se establecieron los exiliados españoles.<sup>342</sup> Entre ellos—sobre todo en los años circundantes a 1940—, el centro de la ciudad y colonias como la Roma o la Hipódromo Condesa (donde también se observa actividad de flamenco) fueron de los más socorridos entre los emigrados.

Ya fuera con medios propios o con la ayuda de los órganos para dar auxilio a los expatriados, una porción significativa de este colectivo se asentó en partes muy específicas de la ciudad, a saber, algunas de las cuales contaban con un importante desarrollo urbano. Esto también propiciaba una proximidad espacial entre las colonias del exilio que, como señala Aribert Reiman, se traducían en la creación de redes sociales. Además, en estas mismas zonas se encontraban antiguos residentes españoles, quienes en muchas ocasiones dejaron de lado los aspectos más políticos que los llegaban a diferenciar, para dar respaldo a los recién llegados, en virtud de ser “ante todo españoles”.<sup>343</sup>

El contexto solidario emergido entre coterráneos, sumado al apoyo brindado a los expatriados, tanto por el gobierno mexicano como por el de la República en el exilio,

---

<sup>340</sup> Aurelio Velázquez Hernández (2011). “El exilio español en México; un a emigración subvencionada (1939-1949)” en Angeles Barrio, Jorge De Hoyos (coordinadores), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Consultado en línea [https://www.academia.edu/32009327/El\\_Exilio\\_Republicano\\_Español\\_en\\_México\\_Una\\_Emigración\\_Subvencionada\\_1939-1949](https://www.academia.edu/32009327/El_Exilio_Republicano_Español_en_México_Una_Emigración_Subvencionada_1939-1949) [Recuperado en marzo de 2020].

<sup>341</sup> Además, al poco tiempo de su arribo fueron generando otras instituciones como los llamados colegios del exilio (escuelas fundadas para los hijos de españoles republicanos exiliados) como el Colegio Madrid o el Instituto Luis Vives. También, ha de tenerse presente la instauración de la Casa de España en México y más tarde el Ateneo Español. Aunado a esto, previo a la llegada de este colectivo ya se asentaban organizaciones españolas en la ciudad, como el Orfeo Catalá, que también apoyarían a los transterrados.

<sup>342</sup> Aribert Reimann (2016), “Espacios del Exilio en la Ciudad de México”, en Actas del XVII Congreso de AHILA, Berlín, pp. 2950-70. Consultado en línea: [https://kups.ub.uni-koeln.de/8347/1/Reimann\\_EspaciosDelExilio\\_AHILA2014.pdf](https://kups.ub.uni-koeln.de/8347/1/Reimann_EspaciosDelExilio_AHILA2014.pdf) [Recuperado en marzo de 2020]. / Carlos Martínez (1959). *Crónica de una emigración: la de los republicanos españoles en 1939*, Libro Mex.

<sup>343</sup> Reimann (2016), “Espacios del Exilio...”, en línea.

produjeron un perfecto caldo de cultivo para que estos hombres y mujeres tuvieran una inserción en un ambiente más que favorable. De igual modo, en algunos casos, el simple hecho de ser exiliado, extranjero y español, favoreció su inclusión en algunos sectores.<sup>344</sup>

Bajo este contexto se desarrollarían los allegados al flamenco, o por lo menos algunos de ellos. En este sentido y de vuelta a los datos hemerográficos, éstos nos revelan indicios de tales gestos de solidaridad y de redes de ayuda. Por ejemplo, uno de los cabarets con gran recepción de flamenco fue el Waikikí. Si nos acercamos a su historia, encontramos que su dueño, José Moselo, era un empresario español, un antiguo residente.<sup>345</sup>

Igualmente, los datos señalan que entre 1937 y 1940 fue común que el hotel Reforma presentara flamenco en sus salones Tap-Room y el Reina Maya. Este hotel formó parte de los centros de acogida de los refugiados tras el ascenso de Francisco Franco.<sup>346</sup> Aunque no se sabe con certeza si en estos dos ejemplos había una influencia o correlación directa para la presencia de flamenco en esos lugares, todo indica que cuando menos estaban puestas las bases para la existencia de un entorno favorable para que así sucediera, que hubiera, pues, un empuje de relaciones solidarias y de órganos mutualistas en apoyo a la inserción de estos españoles, aspecto que, incluso, los propios mexicanos probablemente no tendrían. Así, en medio de ese ambiente tuvieron cabida los artífices de flamenco seguidos hasta ahora.

Sin embargo, como indican A. Reiman<sup>347</sup> o G. Leidenberger,<sup>348</sup> la experiencia del exilio es desigual. Esto es, que no todos los que viven una condición de trasntierro poseen los mismos atributos económicos, políticos, sociales o culturales. Esto puede traducirse en formas diferentes de integrarse al país receptor, en este caso la Ciudad de México. Por ejemplo, aquellos que tuvieran una profesión o ciertos conocimientos específicos podían

---

<sup>344</sup> Ídem.

<sup>345</sup> Sobre la José Moselo y la historia del Waikikí puede verse: Carlos Medina Caracheo (2010). *El club de media noche Waikikí: un cabaret de época en la ciudad de México, 1935-1954*, Ciudad de México, Maestría en Historia, Posgrado UNAM.

<sup>346</sup> Reimann (2016), “Espacios del Exilio...”, en línea.

<sup>347</sup> Ídem.

<sup>348</sup> Georg Leidenberger (2021), “Alles z’Unterobsí. Hannes Meyer and German Communist Exiles in Mexico” en Frank Jacob y Mario Kebler (eds.), *Transatlantic Radicalism. Socialist and Anarchist Exchanges in the 19th and 20th centuries*, Liverpool University Press.



llegar a tener una inserción laboral más rápida y con mayor proyección económica, que aquellos que carecían de estos atributos.<sup>349</sup>

Con el flamenco no era distinto. Por ejemplo, no era lo mismo la llegada, recepción y facilidades que tendrían artistas reconocidos –incluso por la misma República Española– como Carmen Amaya, a otros más bien desconocidos, como el bailarín Pepe Antín. Así, el material empírico permite ver que los primeros actuaban en teatros, radio, se les llamaba para participar en filmes (caso de Amaya), mientras que los segundos solían estar en cabarets y corrales de comedia de menor envergadura (caso de Antín).

Dicho en términos de Pierre Bourdieu, el flamenco fungiría entonces como un espacio social de acción y de influencia, condicionado según la posesión de determinadas formas de capital.<sup>350</sup> Lo que repercutiría, entre otras cosas, en dónde se presentan los artistas. Esto, a su vez, podría incidir en su inserción en términos legales.

Así, C. Amaya entraba al país bajo contratos y, según su hoja de registro de migración, con objeto de actuar en teatros de la ciudad; en contraparte, la condición migrante para Pepe Antín no era tan clara. Sólo se sabe de él por su reiterada presencia en las páginas de *El Universal Gráfico* (incluso mayor a la de Amaya), más no ha sido posible localizar muchos más documentos respecto a este bailarín. Lo que se puede distinguir de este personaje es su trabajo constantemente en cabarets que, como lo muestra Carlos Medina a través del caso del Waikiki, solían operar fuera de todo marco legal.<sup>351</sup> De ahí que el hecho de acercarse a estos centros para laboral pudiera indicar que no contara con las condiciones legales para desarrollarse en otro tipo de recintos.

Más aún, Carmen Amaya, nació en el seno de una familia de practicantes de flamenco. Desde niña comenzó a tener actuaciones en Barcelona, España al lado de su padre y otros familiares. Rápidamente comenzó a ser reconocida, por lo que se trasladó a Madrid para continuar con su carrera profesional. Entre 1935 y 1936 Carmen Amaya recorrió España, haciendo giras y ganando cada vez más fama. En esos mismos años participó en la película *La hija de Juan Simón*, donde grabó una pequeña secuencia de

---

<sup>349</sup> Para ahondar en el tema del exilio español e inserciones desiguales en el ámbito musical mexicano puede verse: Consuelo Carredano (2017). “Apropiaciones culturales-adhesiones pragmáticas. Dos músicos exiliados en México: Jacobo Kostakowsky y Rodolfo Halfter” en Consuelo y Olga Picún (editoras), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical latinoamericana*, Ciudad de México, UNAM-IIE, pp. 73-90.

<sup>350</sup> Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (1984), México, Grijalbo, 1990.

<sup>351</sup> Medina (2010), *El club de media noche...*, p. 16.

baile. Al poco tiempo tendría el papel protagónico en la cinta *María de la O*, ambos filmes de manufactura republicana.

Para entonces, Amaya tenía su propia compañía, integrada principalmente por sus propios familiares. Precisamente, al momento de realizar una gira en Portugal da comienzo la guerra civil. De tal manera, la compañía dejó España, partida que marcó el inicio de un largo éxodo de la familia Amaya. Luego, con la guerra en puerta, consiguió un contrato para actuar en Buenos Aires, lo que dio lugar a numerosas giras por Sudamérica y otras partes del continente. Con ello buscó prolongar lo más posible el retorno a la España en beligerancia, y más adelante para evitar la España franquista. Estos elementos le fueron otorgando un mayor reconocimiento como bailaora.

Se entiende, entonces, que la experiencia del exilio de Amaya, dada la proyección con la que contaba, sería diametralmente opuesta a otros perfiles menos o nada conocidos. Así, esta bailaora, no cambió tan radicalmente su vida luego de su salida de España, en el sentido de que continuó viajando con su compañía, tuvo intervenciones cinematográficas y un sinnúmero de contratos para actuar por toda América. Con lo anterior, no se quiere soslayar el hecho de la imposibilidad que tenían ella y su familia de volver a su país de origen; sin embargo, la experiencia *anómica* no parece tan extrema, en el sentido de que tuvo una suerte de *continuum* con su vida artística y familiar pretérita, en que preservó parte de esas estructuras.

Contrariamente, y como ya se asentaba, la trayectoria de Pepe Antín es más que difusa. Además de sus actuaciones en México, sólo se tiene noticia de que fue maestro de flamenco y ballet en “The Alyce Mills School of the Dance” en Tucson, Arizona (actividad docente a la que Amaya siempre se negó), y que probablemente sus últimos días los pasó al frente de un restaurant de paella en Nogales, E.U.<sup>352</sup> Mientras que Carmen Amaya ejerció como una afamada bailaora hasta su fallecimiento.

Hay todo un abanico de casos y contrastes. Con el ejemplo anterior, tan sólo se quiere dejar constancia de que el proceso del exilio no fue uniforme. No obstante, aún con sus diferencias, este grupo de artífices de flamenco estudiado ofrece otra lectura del exilio republicano. Si bien, en buena medida han sido opacados por una “memoria canónica”, es

---

<sup>352</sup> “La paella’. The Realm of Pepe Antín”, *Tucson Daily Citizen*, Tucson, Arizona, 12 de junio de 1971. Consultado en línea: <https://www.newspapers.com/newspage/23334952/> [Recuperado en marzo de 2020].

posible poner el foco en ellas y ellos para generar una desviación o interrupción de lo canónico. De esta manera, a través de analizar el papel del flamenco en México y de observar la importante cantidad de la cual consta este grupo, se quiere revelar otro rostro del exilio, expuesto aquí como uno que de manera sustancial disemina el flamenco en México y articula una nueva fase de su desarrollo en la capital.

## CAPÍTULO IV. FLAMENCO(S) EN EL “CINE DE ORO”

*Sabedora Santa de que “El Jarameño”  
concurría al Tivoli por ella y nada más por ella,  
vedaba formalmente a su encopetada escolta  
el que se acercaran al diestro:*

*–Ustedes si lo apetecen, vayan a oírlos,  
yo me quedo en mi mesa.  
Me carga tanto cante flamenco.*

*Por supuesto que mentía...*

Federico Gamboa  
*Santa* (1903)

El presente capítulo gira en torno a un *corpus* de veinte películas con escenas de flamenco, producidas en el seno de la llamada “época de oro” del cine mexicano.<sup>353</sup> El propósito de utilizar el cine como fuente de conocimiento histórico es comprender los usos, formas y valores que se le dieron en ésta época al flamenco, a través de la cinematografía. Se considera, entonces, que las secuencias filmicas proporcionan, por un lado, datos que ayudan a comprender el objeto de estudio descriptivamente; y por otro, nos hablan de la mirada que se tiene del mismo.

A lo largo del capítulo, se reconoce que las imágenes y los sonidos presentados no tienen una neutralidad *per se*, sino que se constituyen desde lecturas y contextos particulares, los cuales no están exentos de darse desde posicionamientos y posturas ideológicas propias de su tiempo. Asimismo, se considera que las imágenes no son unívocas; por el contrario, son susceptibles a diferentes tipos de lecturas. Por tanto, la

---

<sup>353</sup> Las películas recabadas se encuentran compiladas en la base de datos *Flamenco en la Ciudad de México*. En ella se desglosan los nombres, director, año de realización, el repertorio de flamenco que hay en cada una, los españoles y artistas de flamenco que actuaron en ellas, las salas de cine donde se estrenaron y la fecha, así como los sitios en los cuales pueden localizarse los filmes. También se encuentra la transcripción de la reseña y crítica de cada una de las películas contenida en la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, así como las notas publicadas por el diario *El redondel*, luego de sus respectivos estrenos. Se puede acceder en el siguiente enlace: [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h\\_V0vXAYKnYqYiRSciYxgEcBbRmvmA/edit#gid=1360545162](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h_V0vXAYKnYqYiRSciYxgEcBbRmvmA/edit#gid=1360545162)

participación de cantaores, guitarristas y bailaoras en películas son de mucho valor, pues revela aspectos que fuentes como las carteleras u otros documentos semejantes no permiten observar. Estas representaciones audiovisuales dan acceso a una visión performática del flamenco, la cual muestra una posible conformación y propagación del género en términos visuales y sonoros, a la vez que facilita la lectura de significaciones particulares ligadas a esta expresión.

La filmografía revisada se enmarca en los años de 1936 a 1949, es decir, se ubica en el mismo periodo que el abordado en el capítulo anterior, cuando el éxodo en México se perfilaba como temporal.<sup>354</sup> Efectivamente, la revisión exhaustiva de carteleras de dicho tiempo ya había arrojado muestras claras de que el cine llegó a ser un medio importante de inserción para varios exiliados. Sin embargo, la presencia de una veintena de filmes, donde se interpreta o se escucha música y/o danza flamenca, detona la siguiente pregunta: ¿por qué hay flamenco en el cine mexicano?

En principio, llama la atención que esto suceda en el marco del nacionalismo mexicano, lo cual también arroja una cuestión sobre el papel que jugaba este género en la cinematografía mexicana y en las propias películas. Es decir, cómo se articuló dentro de la industria filmica mexicana, si tenía realmente una conexión con ésta y cómo era, o si por contrario circulaban en un ámbito más bien periférico.

Para dar una respuesta a tales interrogantes, en un primer apartado se ofrece un panorama del crecimiento de la industria filmica mexicana en la década de los treinta y cuarenta del siglo XX. Se desglosan algunas de las características de la producción cinematográfica de ese tiempo para luego, en una sección subsecuente, dar un primer acercamiento a la presencia del flamenco y la participación de españoles exiliados en esta

---

<sup>354</sup> Si bien las búsquedas filmográficas se realizaron a partir del año 1936, la primera película que se pudo registrar con flamenco data de 1941 (*Ni sangre, ni arena*). La forma de proceder para localizarlos fue la siguiente: una vez determinados los nombres de artistas de flamenco en fuentes hemerográficas, bibliográficas y en algunas entrevistas, se procedió a realizar la búsqueda en las fichas técnicas recogidas por Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano. Época sonora* (tomos I-IV). Tras obtener un listado preliminar de películas, se buscaron tanto en internet como en los acervos de la Cineteca Nacional de México y de la Filmoteca de la UNAM. Luego de su revisión, se constató o descartó la presencia de flamenco. Tres películas no fueron encontradas (*El verdugo de Sevilla*, *Sierra Morena* y *Chachita la de Triana*), pero fue posible verificar la presencia del género –especialmente en las dos últimas– a través de notas periodísticas y críticas tomadas del diario *El Redondel*, así como por los comentarios del propio García Riera en su citado compendio. También se encontraron referencias en los créditos de otras películas, pero al parecer las escenas de flamenco fueron eliminadas en el corte final, por lo que no están incluidas en el *corpus*. Es el caso de *Soy puro mexicano* (1942) y *Maravilla del toreo* (1943).

industria. Se presentan también elementos cuantitativos de las películas y datos sobre sus participantes, a la vez que se indaga en el contexto de inserción de los artífices de flamenco en este medio.

En una tercera parte se analiza la articulación del flamenco con el nacionalismo mexicano. Para ello, se dan algunas líneas de cómo operan los nacionalismos tanto en México como en España, las implicaciones en ambos casos, e incluso las convergencias dadas tanto en el proyecto posrevolucionario mexicano como en el de la Segunda República y el franquismo. Todo esto se discute desde el papel del flamenco en el marco de estos contextos, a la vez que se observan los alcances de las construcciones estereotípicas en lo cinematográfico.

Finalmente, en el último apartado se examinan algunas de las películas del *corpus* recabado, con objeto de indagar los posibles significados de las escenas con flamenco. Se quiere observar si en éstas se reproducían los parámetros más socorridos de la cinematografía española y mexicana, si se enmarcaban dentro de lo estereotípico, o por el contrario significaban rupturas o desplazamientos respecto a los tratamientos imperantes en la cinematografía mexicana y su horizonte ideológico.

Para resumir, bajo los objetivos de esta investigación se quiere contestar a los siguientes cuestionamientos: ¿Qué significa la presencia del flamenco en la cinematografía mexicana? ¿Cómo tenía cabida en un medio que se constituía en un contexto nacionalista? ¿Qué papel juega el flamenco en las películas? ¿Cobra particularidades específicas en su activación dentro del contexto cinematográfico mexicano? ¿Cómo se relaciona con lo republicano o con lo franquista? Globalmente, se quiere saber ¿qué significados tiene el flamenco en ese contexto particular?

#### **4.1 EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO**

El cine mexicano de la época conocida como de “oro” fue un campo importante de inserción para numerosos españoles exiliados, entre ellos varios exponentes de flamenco.<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> Hay discordancia sobre la temporalidad que abarca este periodo cinematográfico. Para algunos autores se restringe al primer lustro de la década de los cuarenta, mientras que otros lo estipulan desde mediados de los

En aquel entonces, la cinematografía mexicana estaba en plena expansión. Cuando comenzó el éxodo español, el cine ya tenía una importante presencia en la capital mexicana. Se había dado el tránsito de la época silente a la sonora con la película *Santa* (1931), como emblema de la nueva era en México. La industria cinematográfica nacional despejaba y el gusto por el cine se incrementaba rápidamente entre la población.

Visto de manera general, mientras que para los primeros años de la década de los treinta la afluencia en el cine se contaba por debajo de las cincuenta millones de asistencias anuales, para los años cuarenta la cantidad se duplicó a cien millones y en 1950 llega a 150 millones.<sup>356</sup> Según datos recogidos por Julia Tuñón, en 1934 de 52 millones de localidades vendidas en cines, teatros, plazas de toros, gallos, centros deportivos y carpas, el 70.1% correspondió al cine, seguido del 22.5% para teatro. En 1947, de 115 millones de localidades, el 92.4% fue para el rubro cinematográfico.<sup>357</sup>

De acuerdo con Tuñón, el aumento del gusto por el cine se relacionaba con los cambios experimentados en el México posrevolucionario, en particular lo concerniente al desarrollo de su capital, centro político y administrativo de la nación. La ciudad irrumpe como contracara de la vida rural e impone nuevos esquemas, donde aquella otrora vida se percibe como algo remoto. La población nacional crecía y la ciudad concentraba cada vez a más personas. Si en 1930 la capital contaba con un millón cincuenta habitantes –en una población nacional de treinta millones– entre 1940 y 1950, se duplicó. Los nuevos pobladores realizaron formas novedosas de vida, en donde la urbe se erigía como el lado moderno y cosmopolita del decurso mexicano, de la mano de su vida nocturna, la radio, el fonógrafo y el cine.<sup>358</sup>

Según observa Ana Rosas Mantecón, el cine respondía a las necesidades del aumento poblacional que se concentraban en la ciudad –en buena parte fruto de la progresiva industrialización– y representaba una creciente demanda de entretenimiento.<sup>359</sup> Las salas cinematográficas contribuyeron a la consolidación de la imagen de modernidad de

---

treinta y hasta inicios de los cincuenta del siglo pasado. Véase: Ana Rosas Mantecón (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, Gedisa/UAM-I, p. 122.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>357</sup> Julia Tuñón (1993). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, Ciudad de México, Doctorado en Historia, Posgrado UNAM, p. 70.

Los datos que muestra la autora corresponden al Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos.

<sup>358</sup> *Ibid.*, pp. 52-55.

<sup>359</sup> Rosas (2017). *Ir al cine...*, p. 125.

la metrópoli e incluso se volvieron símbolos de lo urbano. Así, en el mismo periodo de auge de crecimiento de la capital (1930-1970) se dio la consolidación de estos espacios de exhibición como un género arquitectónico.<sup>360</sup> De esta manera, las salas de cine apostaron a la incorporación de nuevas tecnologías como pantallas de grandes dimensiones, mejores sistemas de sonido, pero sobre todo generaron salones de gran capacidad.

La cinematografía se erigía también en un tiempo donde la sociedad de masas y la inclusión social formaban parte del proyecto político posrevolucionario, por lo cual el acceso al cine también respondió a ese propósito. Básicamente, tenían cabida todas las clases sociales, lo que no significa que no hubiera jerarquizaciones. Tales distinciones se daban, ya fuera por la variación de precios dentro de una misma sala, por galas de altos costos y con código de vestimenta –práctica fuera de uso en las salas cinematográficas–, o por los llamados circuitos, los cuales se relacionaban tanto con la ubicación del complejo de proyección como con su programación.<sup>361</sup> Como es de suponer, en los estipulados como de primer circuito se presentaban los estrenos, tenían mejor ubicación y condiciones materiales.<sup>362</sup>

Para los años cuarenta, época de mayor inserción de los exiliados republicanos, la producción cinematográfica mexicana experimentó un evidente crecimiento que la consolidaba como una de las principales industrias del rubro en América Latina. Pero desde antes el cine ya ocupaba un lugar importante en la vida nacional. En 1921 el proyecto educativo y cultural encabezado por José Vasconcelos, como parte de lo que poco después se conoció como “Misiones culturales”, compró y distribuyó películas científicas y cómicas. El cine se usó intensivamente en bibliotecas, escuelas nocturnas para trabajadores, escuelas normales para maestros, primarias elementales y superiores, centros analfabetas, sindicatos obreros, entre otros lugares, como una forma de “culturización”.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, pp. 130, 135, 138.

Cabe precisar que con la consolidación de las salas de cine no se clausuró la exhibición ambulante, aunque fue en descenso. Asimismo, aunque el cine tuvo preponderancia entre los sectores urbanos, también en el ámbito rural tuvo una presencia importante.

<sup>361</sup> *Ibid.*, pp. 131-145.

<sup>362</sup> Los cines de estreno de la capital podían llegar a cobrar cuatro pesos la entrada, cantidad que rebasaba un salario mínimo semanal, por lo que atraían a un público de un fuerte poder adquisitivo. Los cines de segunda corrida atendían a las clases medias, que retrasaban los estrenos entre una y dos semanas. Los cines de carácter más popular proyectaban funciones triples por ochenta centavos. Véase: Adrew Paxman (2016). *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*, Ciudad de México, CIDE, libro electrónico.

<sup>363</sup> Rosas (2017). *Ir al cine...*, pp. 116-117.



Aún con la pérdida de vigencia de las “Misiones culturales”, los gobiernos en turno continuaron haciendo uso del cine. Por ejemplo, durante el mandato de Emilio Portes Gil, el Comité Nacional de Protección de la Infancia produjo una suerte de melodrama: *Los hijos del destino* (1929). Con este filme, cuya finalidad era impulsar una campaña de prevención contra las enfermedades venéreas, también se promovían esquemas morales.<sup>364</sup>

Más adelante, el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) haría uso del cine como medio de propaganda política, pero también con fines educativos, modernistas, higienistas e incluso moralizantes.<sup>365</sup> Cárdenas reconocía el importante papel que podía representar los medios masivos de comunicación, por lo que bajo mediadas proteccionistas, impulsó el cine nacional.<sup>366</sup> Lo que es más, para 1938 esta industria llegó a ser la más grande del país, solamente detrás de la petrolera. De modo que, al siguiente mandato presidencial, de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), ante el inminente crecimiento de la cinematografía nacional, y en vista de las altas recaudaciones obtenidas por varias películas mexicanas en Latinoamérica, no dudó en ratificar los decretos en la materia provistos por la administración precedente, además de añadir algunos otros estímulos.<sup>367</sup>

La industria fílmica mexicana de aquel tiempo se desarrolló ampliamente, tanto que en un lapso de menos de veinte años pasó de producir ocho películas anuales (1930) a 123 (1950), y a extender su radio de influencia a la gran mayoría de países de habla hispana, a los Estados Unidos y algunos países de Europa. Su producción se vio incrementada, en parte por la propia dinámica interna de desarrollo, por el crecimiento económico y la estabilidad política de México, pero también a causa de la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial con lo que, entre otras cosas, el cine estadounidense –dominante hasta ese

---

<sup>364</sup> Rosario Vidal (2008). “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)” en *Revista del Centro de Investigación*, Universidad La Salle, vol. 8, núm. 29, enero-junio, Ciudad de México, p. 23.

<sup>365</sup> Álvaro Vázquez (2012). “Cine y propaganda durante el Cardenismo” en *Historia y grafía*, Universidad Iberoamericana, año 20, núm. 39, julio-diciembre, Ciudad de México, pp. 86-101.

<sup>366</sup> Por ejemplo, en 1939 Lázaro Cárdenas dictó una ley por la cual cada sala de exhibición debía proyectar, al menos, una película mexicana por mes. Bajo el mismo proceder, durante su mandato se favoreció la tendencia de no doblar las películas norteamericanas al español, dando preferencia a su versión subtitulada. Como observa Julia Tuñón, en un país abrumadoramente analfabeta, tal acción representa una luz verde a la predilección por el cine nacional. Véase: Tuñón (1993). *Mujeres de luz...*, p. 68.

<sup>367</sup> Emilio García Riera (1970). *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. II, Ciudad de México, Era, p. 10.

En esta época, se le concedió a la Asociación de Productores ciertas suspensiones y reducciones en materia de impuestos. Del mismo periodo data la creación del Banco Cinematográfico, cuyo propósito era financiar producciones.

entonces— se encontraría mayormente centrado en la propaganda bélica. En consecuencia, su presencia en la esfera comercial se vería disminuida.<sup>368</sup> Dicha situación no significó su total parálisis en el ámbito del entretenimiento y de la distribución de filmes. Por el contrario, México siguió importando numerosas películas de Hollywood —y de otros países—, de las cuales se obtenían una parte sustancial de los ingresos de esta industria.<sup>369</sup>

No obstante que el cine mexicano vivía un ascenso notable, diferentes autores han asentado que, si bien este periodo de auge cinematográfico —conocido como de Oro— dejó algunas películas de indiscutible valor, también tenía muchas limitantes. En este sentido, Emilio García Riera sostiene que el cine posrevolucionario se encontraba contenido al haber estado financiado desde sus inicios, no por el estado emergente, sino por una pequeña burguesía muy norteamericanizada e hispanófila.<sup>370</sup>

Por otro lado, Aurelio de los Reyes observa que el cine mexicano se atenía a muchos imperativos ejercidos por Estados Unidos, ya fuera porque dependía en gran medida de su tecnología, o a razón de que desde principios del siglo XX importantes circuitos de exhibición cinematográfica —como el Olimpia que contaba con 19 salas en la capital— estaban en manos de estadounidenses que priorizaban la proyección de sus propios filmes.<sup>371</sup> La situación no sería diferente en décadas posteriores. Hacia 1940 el norteamericano William Jenkins monopolizaría las salas cinematográficas de la Ciudad de México, controlando de manera indirecta la distribución de películas.<sup>372</sup>

Por su parte, Rosario Vidal analiza el surgimiento de la industria fílmica de finales de los años veinte y principio de los treinta. En ese breve lapso, que conlleva el tránsito de las producciones silentes a las sonoras, se fundaron nuevas empresas caracterizadas por objetivos industriales más claros, y bajo el cargo de personajes reaccionarios, hispanófilos,

---

<sup>368</sup> Rosas (2017). *Ir al cine...*, pp. 121-122.

<sup>369</sup> Paxman (2016). *En busca del señor...*, libro electrónico.

El autor enfatiza que la competencia cinematográfica era intensa. Por ejemplo, en el año de 1949 se logró un record de 107 estrenos nacionales, sin embargo estos tuvieron que competir con 246 títulos importados, una parte importante provenían de Estados Unidos.

<sup>370</sup> Aún con la creación del Banco Cinematográfico en 1941 la situación no cambiaría. Lejos de ser el estado el principal financiador del organismo —el cual sólo participaba con cerca del 10%—, este se sustentó con capitales particulares o de otras instituciones bancarias privadas. De modo que los principales patrocinadores del Banco eran hombres conservadores y adinerados como el banquero Luis Legorreta de Banamex, el pionero de la industria automovilística Gastón Azcárraga, y el norteamericano William Jenkins. Ídem.

<sup>371</sup> Aurelio de los Reyes (1991 [1987]). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ciudad de México, Trillas, p. 85, 126.

<sup>372</sup> Paxman (2016). *En busca del señor...*, libro electrónico.

aristócratas y capitalistas. Es el caso de la Compañía Nacional Productora de Películas (CNPP).<sup>373</sup>

La CNPP se fundó hacia 1928. Entre sus integrantes se contaba con personajes como Gustavo Sáenz de Sicilia, quien fuera en años previos fundador del Partido Fascista Mexicano.<sup>374</sup> También la constituyeron Eduardo León de la Barra y Agustín Torres Rivas, ambos sobrinos del poderoso hacendado Ignacio Torres Adalid (1835-1914). Tanto de la Barra como Torres Rivas provenían de una familia muy cercana a Porfirio Díaz. Pese a que una parte sustancial de sus bienes fueron incautados tras la Revolución Mexicana, lograron llegar a acuerdos para recuperar buena parte de éstos.<sup>375</sup> Otro integrante de la CNPP, y socio en los negocios de los Adalid, fue Fernando Pimentel y Fagoaga. Y por último, Carlos Rincón-Gallardo Romero de Terreros, antiguo comandante de rurales porfiristas y heredero del título nobiliario de Marqués de Guadalupe Gallardo (IV), concedido a la familia por el rey Fernando VII de España a principios del siglo XIX.<sup>376</sup>

Vidal sostiene que en el cine mexicano, el tránsito de la era silente a la sonora, se cimentó sobre ideas reaccionarias como las que podían representar Sáenz de Sicilia y Rincón Gallardo. Señala que dichos empresarios contribuyeron fuertemente en el reflejo de patrones y convenciones morales judeo-cristianas en la cinematografía de la época sonora. Ejemplo de ello es la versión sonora de *Santa*, la cual marcó el paso inaugural de esta nueva era en México en términos comerciales, y cuya realización estuvo a cargo de la CNPP.

Brevemente, el tema de la película *Santa* –adaptación de la novela homónima de Federico Gamboa– versa sobre una joven del pueblo Chimalistac que, tras sostener relaciones sexuales fuera de matrimonio, es expulsada del hogar materno. Se va a la ciudad y se vuelve prostituta. Finalmente, y en términos de la investigadora citada, como metáfora de aquel que expía sus pecados y desviaciones de las reglas sociales, Santa muere presa de una enfermedad incurable. De esta manera, la lectura hecha del personaje protagónico, se

---

<sup>373</sup> Vidal (2008). “Los inicios del cine...”, p. 22.

<sup>374</sup> Javier Mac Gregor Campuzano (1999). “Orden y justicia: el Partido Fascista Mexicano 1922-1923” en *Signos Históricos*, vol. 1, núm. 1, junio, Ciudad de México, UAM-I, p. 5.

<sup>375</sup> Mario Ramírez Rancaño (2000). *Ignacio Torres Adalid y la industria pulquera*, Ciudad de México, IIS/UNAM, pp. 270-271.

<sup>376</sup> Seminario de Genealogía Mexicana IIH-UNAM. “Familias novohispanas. Un sistema de redes” (PAPIIT) DGAPA-UNAM IN401114-3 coordinado por Javier Sánchez. En línea: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=rincon+gallardo+romero+de+terreros&oc=0&p=carlos>

da desde una burguesía nacional que a la vez que levanta la industria cinematográfica del país desde lo técnico y lo financiero, le impregna su propio sello moralista.<sup>377</sup>

Igualmente, respecto a *Santa*, Jorge Ayala Blanco resalta el hecho de que la cinematografía sonora nacional comenzara relatando la biografía de una prostituta. Luego de ésta, se hizo una constante para que no hubiera más alternativa en el horizonte femenino que el de la matrona burguesa o la prostituta. Se estableció entonces el prototipo de la mujer de “mala vida”: la chica honesta que ha caído en desgracia por su pésima suerte, pero que nunca pierde una especie de pureza espiritual que la conservan virtuosa, sumisa, devota, amable y sentimental, cualidades muy apreciadas por hombres empoderados o por aquellos subalternos quienes las aman en silencio o aspiran a redimirlas contra toda adversidad. Para Ayala, este cine tiene en sus orígenes una modalidad velada del martirologio cristiano.<sup>378</sup>

La lectura de Julia Tuñón no difiere. Para ella, en el cine de ese tiempo hay una imagen bifásica de la mujer: la buena y la mala, ángel o demonio, Eva o María. El cine mexicano, sostiene, no es independiente de los mecanismos del catolicismo, cuestión que refleja la propia cultura dominante. Así, las primeras imágenes del cine sonoro nacional, como lo es *Santa*, tendrán ese tratamiento dicotómico respecto a la mujer: buena-mala, atracción-repulsión, hostilidad-admiración, diosa-esclava, divinizada-humillada, pureza-perdición; imágenes que muestran una supuesta esencia arquetípica femenina que con el tiempo se fueron estereotipando.<sup>379</sup>

Con todo esto, lo que se quiere poner de relieve es que aun cuando el estado reglamentó varios aspectos del ámbito cinematográfico, como la autorización para exhibir algunas películas en toda la república, su exportación y lo referente a la censura, éste no intervino demasiado en su desarrollo. Su participación, tal como lo observa Julia Tuñón, se limitó a regular ciertos rubros de su actividad, a través de algunos decretos de apoyo, pero no incidió demasiado en sus contenidos ni en su dirección, siempre y cuando no se aludieran ideas políticas o se denigrara a la nación.<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> Vidal (2008). “Los inicios del cine...”, pp. 23, 26.

<sup>378</sup> Jorge Ayala Blanco (1968). *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México, Era, pp. 128-130.

<sup>379</sup> Tuñón (1993). *Mujeres de luz...*, pp. 220-222.

<sup>380</sup> *Ibid.*, pp. 66, 68.

De hecho, tal como lo estudia Adrew Paxman, una buena parte de la dirección de la cinematografía mexicana estaba en manos de empresarios, quienes aportaban los capitales necesarios para impulsar la industria, a la vez que eran cercanos a los mandatarios en el poder. Se establecieron prácticas monopólicas toleradas por el mismo estado, como fue el caso de William Jenkins en el cine y de Emilio Azcárraga en la radio. De acuerdo con Paxman, al desempeñar ambos medios un papel propagandístico de alta eficiencia en la difusión de mensajes políticos, valores consumistas y un nacionalismo cohesivo y sentimental, además de proveer entretenimiento de masas, convenía que sus dueños se caracterizaran por apoyar al partido en el poder, al tiempo que era más conveniente tratar con un solo magnate en lugar de con un montón de competidores.<sup>381</sup> Por tanto, no ha de perderse de vista que las películas producidas en aquel tiempo fueron realizadas bajo la mirada de una industria particular que se desenvuelve fundamentalmente con sus propios medios y capitales.

Por otra parte, el cine mexicano –sobre todo el que se realizó luego de la incorporación del sonido al celuloide– al desarrollarse bajo el influyente modelo hollywoodense, es decir, en medio del dominio de una propuesta cinematográfica enfocada al espectáculo, terminaría por reflejar su método en el tratamiento y temáticas de sus producciones.<sup>382</sup> Desde 1919 México se había convertido en el principal comprador de películas estadounidenses. Se calcula que para el inicio de la década de los años treinta se consumían en el país alrededor de 600 títulos anuales, de los cuales un 90% eran suministrados por Estados Unidos, frente a una realización de menos de diez títulos nacionales por año.<sup>383</sup> De ahí que el impulso otorgado a la producción cinematográfica nacional también tuviera una fuerte impronta de la industria hollywoodense, cuestión que se traduciría en la adopción de parámetros de aquel cine, incidiendo con ello en sus temas y

---

<sup>381</sup> Paxman (2016). *En busca del señor...*, libro electrónico.

En el caso de Jenkins, también le era conveniente su condición extranjera. Si resultaba problemático, el estado podía amenazar con expulsarlo del país.

<sup>382</sup> García (1970). *Historia documental...* t. II, pp. 7 y Juan Pablo Silva (2011). “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social” en *Culturales*, vol. VII, núm. 13, enero-junio, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, p. 13.

<sup>383</sup> La poca producción de películas nacionales contra la altísima circulación de productos filmicos estadounidense echó abajo una iniciativa arancelaria hacia la exhibición de películas norteamericana, impulsada durante la presidencia de Pascual Ortiz Rubio (1930-1932). Los distribuidores de Estados Unidos amenazaron con parar la circulación de sus productos en México, cuestión que irremediamente implicaba la paralización de la circulación filmica del país. De modo que tal reglamento tuvo que ser retirado. Véase: Reyes (1987). *Medio siglo de cine...*, p. 118. / Rosas (2017). *Ir al cine...*, pp. 115-116.

formas de abordarlos, en la construcción de sus personajes y en que la industria mexicana fuera concebida desde el entretenimiento.

Juan Pablo Silva explica que el cine de la “época de oro” reproduce una fórmula comercial, la cual convoca a un gran público recurriendo al mínimo denominador: los individuos y sus conflictos personales. Bajo este sello se constituirán características como la presencia de un ambiente rural atemporal o la ausencia de cualquier alusión a hechos históricos, vinculados exclusivamente a México. De hecho, aunque se toque algún momento concerniente a la historia, tal situación únicamente servirá como telón de fondo para ambientar otro tipo de problemas, como los amorosos.<sup>384</sup>

La aparente neutralidad de estas películas –dice el mismo autor– se encuentra lejos de tener una inocencia política, pues los intereses estadounidenses se hicieron patentes al ver en el cine mexicano una puerta de entrada para el cine soviético, con posibilidad de proyección a Latinoamérica.<sup>385</sup> De modo que los distintos apoyos recibidos por parte de Estados Unidos –técnicos, financieros y de materia prima– también tenían el propósito de cerrar el paso a otro tipo de influencias cinematográficas.<sup>386</sup>

Silva observa que el cine de la “era dorada” es diametralmente opuesto al cine revolucionario de signo indigenista, el cual primó en los años veinte y principio de los treinta. Lejos de intentar una aproximación más sensible y tangible de México, en la “época de oro”, el mundo social y culturalmente heterogéneo del país se presenta a través de un conjunto limitado de personajes y estilos de vida que se convierten en el epítome de “lo mexicano”.<sup>387</sup>

Por su parte, Jorge Ayala arguye que el cine mexicano de los años cuarenta, visto en un plano general, fue resolutivamente evasivo de la realidad, pues una particular construcción cinematográfica –que denomina como comedia ranchera– se convirtió en un género paradigmático de la época. Esto es, que en buena medida este tipo de películas se hizo portavoz de la cinematografía del tiempo, en donde lo común era presentar amables cuadros de costumbres rurales, canciones vernáculas, cierta gracia verbal y, en general, una

---

<sup>384</sup> Silva (2011). “La Época de Oro...”, p. 14.

<sup>385</sup> Recuérdese que entre 1930 y 1932 estuvo en México el director soviético Serguéi Eisenstein quien dejaría huella en algunos directores mexicanos y en ciertas producciones circundantes a esos años.

<sup>386</sup> Silva (2011). “La Época de Oro...”, p. 14.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 12.

vista mistificada de la provincia y la vida campesina.<sup>388</sup> La comedia ranchera, dice Ayala, es un mundo habitado por jarritos de barro, trajes típicos, sarapes, aguardiente, trenzas, mariachis, ritmos regionales, cancioneros, noviazgos con modosas muchachas, un prototipo de familia como sagrada institución, machos y riñas de taberna; en donde las contradicciones entre la moral individual y la colectiva son inexistentes, las luchas de clase se resuelven en el agradecimiento y la generosidad, y la estructura social permanece intocada.<sup>389</sup>

De acuerdo con los autores antes citados, la cinematografía de parte de los años treinta, pero sobre todo de los cuarenta, presenta ciertos esquemas morales y otros tantos bucólicos. No muestra críticas explícitas al contexto social y se da partir de una industria con ciertos apoyos proteccionistas del estado, pero que no emerge ni se desarrolla como un proyecto de éste. Además, el cine de ese tiempo canalizó diferentes estereotipos de lo mexicano y un prototipo de feminidad. Es decir, a partir de un conjunto limitado de situaciones y personajes, se contribuía a perfilar una idea de “lo mexicano” y los sujetos, no sólo en términos fisonómicos sino también en el ámbito social y moral.

Al mismo tiempo, el marco en el cual se desarrolla este cine corresponde al del llamado nacionalismo cultural mexicano, una etapa en que, entre tanto, se genera un imaginario de la nación desde el sonido, el habla, el comportamiento y la imagen, que perfilan una construcción de “lo mexicano”. En ese proceso, los incipientes medios masivos de comunicación cobran un papel fundamental, y el cine constituye una instancia importante para la generación, transmisión y consolidación de ese ideario, como ya se apuntaba con algunos de los autores antes citados. Aun así, esta época se encuentra llena de matices.

#### 4.2 EL FLAMENCO Y EL CINE MEXICANO

---

<sup>388</sup> Ayala (1968), *La aventura del cine...*, p. 41.

En gran medida, la comedia ranchera situó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos. Véase: Silva (2011). “La Época de Oro...”, p. 14.

<sup>389</sup> Ayala (1968), *La aventura del cine...*, pp. 66-68.

En medio del clima nacionalista por el cual atravesaba la nación mexicana y su cinematografía, tuvo lugar el arribo de los exiliados españoles, y con ellos los artífices de flamenco. Es en esta industria cinematográfica con dinámicas propias y que en una gran parte de sus producciones perfila una noción de “mexicanidad”, donde se insertan numerosos transterrados. De entre éstos, sólo un puñado interviene desde el flamenco y deja huella en alrededor de una veintena de filmes, mismos que se indican a continuación (tabla 3):

Tabla 3. Flamenco en el cine mexicano (1936-1949).<sup>390</sup>

<b>Película</b>	<b>Artífices flamencos</b>	<b>Españoles</b>
<b>1. <i>Ni sangre ni arena</i></b> <b>Año:</b> 1941 <b>Director:</b> Alejandro Galindo <b>Género:</b> Comedia	-Florencio Castelló (cantaor) -Niño del brillante (cantaor) -Francisco Millet (guitarrista) -Manuel Guerra (guitarrista)	-Salvador Marín de Castro (actor)
<b>2. <i>Dos mexicanos en Sevilla</i></b> <b>Año:</b> 1941 <b>Director:</b> Carlos Orellana <b>Género:</b> Melodrama	-Florencio Castelló (cantaor) -Niño Caravaca (cantaor) -Pepe Hurtado (guitarrista)	-Manuel Fontanals (escenografía) -Mario del Río Fernández (edición) -Antonio Bravo (actor) -Amparo Morillo (actriz) -Pilar Sen (actriz) -José Mora (actor)
<b>3. <i>Seda, sangre y sol</i></b> <b>Año:</b> 1941 <b>Director:</b> Fernando A. Rivero <b>Género:</b>	-Florencio Castelló (cantaor) -Pepe Hurtado (guitarrista) -Niño Caravaca (cantaor)	-Ramón Pérez Peláez (diálogos adicionales)

<sup>390</sup> Aparecen con asterisco los nombres de quienes no pertenecen al contingente de exiliados.

Se enlistan sintéticamente los nombres de quienes tuvieron participación desde el cante, la guitarra o el baile flamenco: Florencio Castelló Sánchez (cantaor), Francisco Muriana “Niño del Brillante” (cantaor), Martín Alejo Robles Martínez “Niño de Caravaca” (cantaor), Pepe Hurtado (guitarrista), Paco Millet (guitarrista), Angelita Llaser (bailaora), Pepita Llaser (bailaora), Pepe Badajoz (guitarrista), Francisca Cervera Durán “Paquita de Ronda” (Bailaora-cantaora), Miguel Peña (bailaor), Julio Cernuda “Maera” (bailaor), Carmen Amaya Amaya (bailaora-cantaora), Agustín Castellón “Sabicas” (guitarrista), Diego Castellón (guitarrista), Conchita Martínez (cantaora), Ángel Sampedro Montero “Angelillo” (cantaor), \*Emilia Benito (cantaora), \*Jaime Carbonell (cantaor), \*Lucrecia Ana Ubeda Pubillones “Luana de Alcañiz” (bailaora).



Melodrama		
<b>4. <i>El verdugo de Sevilla</i></b> <b>Año:</b> 1941 <b>Director:</b> Fernando Soler <b>Género:</b> Comedia	-Florencio Castelló (cantaor)	-Paulino Masip (adaptación argumento) -Miguel Arenas (actor) -Consuelo Guerrero de Luna (actriz) -Aurora Segura (actriz) -Dolores Jiménez del Castillo (actriz) -Francisco Valera (actor)
<b>5. <i>Maravilla del toreo</i></b> <b>Año:</b> 1942 <b>Director:</b> Raphael J. Sevilla <b>Género:</b> Melodrama	-Florencio Castelló (cantaor) -Niño del Brillante (cantaor) -Paco Millet (guitarrista)	-Pituka de Foronda (actriz) -Rafael Banquells (actor) -Enrique García Álvarez (actor)
<b>6. <i>Santa</i></b> <b>Año:</b> 1943 <b>Director:</b> Norman Foster <b>Género:</b> Melodrama	-Florencio Castelló (cantaor) -Angelita Llaser (bailaora) -Paco Millet (guitarrista) -Pepe Badajoz (guitarrista) -Niño del Brillante (cantaor)	-José Cibrian (actor) -Jesús Valero (actor)
<b>7. <i>Palillo Vargas</i></b> <i>Heredia</i> <b>Año:</b> 1943 <b>Director:</b> Carlos Vejar Jr. <b>Género:</b> Comedia	-Florencio Castelló (cantaor) -Pepe Badajoz (guitarrista)	No localizados
<b>8. <i>Una gitana en México</i></b> <b>Año:</b> 1943 <b>Director:</b> José Díaz Morales <b>Género:</b> Melodrama	-Paquita de Ronda (cantaora-bailaora) -Peña y sus gitanas (bailaor/bailaoras)	-José Díaz Morales (director) -Severo Muguerza (música y canciones) -Marín de Castro (recitador) -Vicente Petit (escenógrafo) -Ángel Garasa (actor)
<b>9. <i>La monja alférez</i></b> <b>Año:</b>	-Niño de Caravaca (cantaor)	-Luis Hernández Bretón (música)

<p>1944  <b>Director:</b>  Emilio Gómez Muriel  <b>Género:</b>  Aventura</p>		<p>-Max Aub  (guionista)  -José Cibrián  (actor)  -Ángel Garasa  (actor)  -Consuelo Guerrero de Luna  (actriz)  -Jesús Valero  (actor)  -Enrique García Álvarez  (actor)  -Consuelo Monteagudo  (actriz)</p>
<p><b>10. Sierra morena</b>  <b>Año:</b>  1944  <b>Director:</b>  Francisco Elías  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<p>-Florencio Castelló  (cantaor)  -Paquita de Ronda  (bailaora)  -Pepe Badajoz  (guitarrista)  -Pepe Hurtado  (guitarrista)  -Niño del Brillante  (cantaor)  -Paco Millet  (guitarrista)  -Julio Cernuda "Maera"  (bailaor)</p>	<p>-Francisco Elías  (director)  -Luis Alcoriza  (actor)  -Prudencia Grifell  (actriz)</p>
<p><b>11. Los amores de un torero</b>  <b>Año:</b>  1945  <b>Director:</b>  José Díaz Morales  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<p>-Carmen Amaya  (bailaora-cantaora)  -Niño del Brillante  (cantaor)  -Agustín Castellón "Sabicas"  (guitarrista)  -Pepe Hurtado  (guitarrista)  -Paco Millet  (guitarrista)  -Diego Castellón  (guitarrista)</p>	<p>-José Díaz Morales  (director)  -Antonio Díaz Conde  (música)  -Ángel Garasa  (actor)  -Consuelo Guerrero de Luna  (actriz)</p>
<p><b>12. Pepita Jiménez</b>  <b>Año:</b>  1945  <b>Director:</b>  Emilio Fernández  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<p>-Pepita Llaser  (bailaora)  -Emilia Benito*  (cantaora)  -Niño de Caravaca  (cantaor)  -Pepe Badajoz  (guitarrista)  -Jaime Carbonell*  (cantaor)</p>	<p>-Federico Amerigo  (gerente de producción)  -Enrique Bohórquez  (asesoría adaptación/letras de las coplas)  -Antonio Díaz Conde  (música)  -Manuel Fontanals  (escenografía)  -Rosita Díaz  (actriz)</p>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Consuelo Guerrero de Luna (actriz)</li> <li>-Antonio Bravo Sánchez (actor)</li> <li>-Luis Mussot (actor)</li> <li>-Consuelo Monteagudo (actriz)</li> <li>-Francisco Pando (actor)</li> </ul>
<p><b>13. <i>Sol y sombra</i></b>  <b>Año:</b>  1945  <b>Director:</b>  Rafael E. Portas  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Florencio Castelló (cantaor)</li> <li>-Luana de Alcañiz* (bailaora)</li> <li>-Oscar Tarriba* (coreografía)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Enrique Bohórquez (guión/adaptación)</li> <li>-Manuel Fontanals (escenografía)</li> <li>-Roberto Banquells (actor)</li> <li>-Pedro Elviro "Pitouto" (actor)</li> </ul>
<p><b>14. <i>La morena de mi copla</i></b>  <b>Año:</b>  1945  <b>Director:</b>  Fernando A. Rivero  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Florencio Castelló (cantaor)</li> <li>-Conchita Martínez (cantaora)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Baltasar Samper (dirección musical)</li> <li>-Enrique Bohórquez (diálogos)</li> <li>-Luis Mussot (actor)</li> <li>-Francisco Reiguera (actor)</li> </ul>
<p><b>15. <i>Los siete niños de Écija</i></b>  <b>Año:</b>  1946  <b>Director:</b>  Miguel Morayta  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Florencio Castelló (cantaor)</li> <li>-Niño de Caravaca (cantaor)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Miguel Moraita (director)</li> <li>-Luis Hernández Bretón (música)</li> <li>-Pepita Meliá (actriz)</li> <li>-Rafael Banquells (actor)</li> </ul>
<p><b>16. <i>El secreto de Juan Palomo</i></b>  <b>Año:</b>  1946  <b>Director:</b>  Miguel Morayta  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Florencio Castelló (cantaor)</li> <li>-Niño de Caravaca (cantaor)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Miguel Moraita (director)</li> <li>-Luis Hernández Bretón (música)</li> <li>-Pepita Meliá (actriz)</li> <li>-Rafael Banquells (actor)</li> </ul>
<p><b>17. <i>La niña de mis ojos</i></b>  <b>Año:</b>  1946  <b>Director:</b>  Raphael J. Sevilla  <b>Género:</b>  Melodrama</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Pepe Badajoz (guitarrista)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Francisco Pando (actor)</li> <li>-Francisco Reiguera (actor)</li> <li>-Consuelo Monteagudo (actriz)</li> </ul>
<p><b>18. <i>Chachita la de Triana</i></b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Florencio Castelló (cantaor)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Enrique Bohórquez (argumento)</li> </ul>

<b>Año:</b> 1947 <b>Director:</b> Ismael Rodríguez <b>Género:</b> Comedia	-Luana de Alcañiz* (bailaora) -Angelillo (cantaor)	-Carlos Martínez Baena (actor)
<b>19. <i>Han matado a Tongolele</i></b> <b>Año:</b> 1948 <b>Director:</b> Roberto Gavaldón <b>Género:</b> Policiaca	-Niño de Caravaca y sus gitanos (cantaor/guitarrista/bailaora)	-Antonio Díaz Conde (música) -José Baviera (actor)
<b>20. <i>El rey del barrio</i></b> <b>Año:</b> 1949 <b>Director:</b> Gilberto Martínez <b>Género:</b> Comedia	Ninguno	-Luis Hernández Bretón (música) -Francisco Pando (actor)

Como puede observarse, la primera película registrada de factura mexicana con flamenco data del año 1941: *Ni sangre ni arena*. Tal como lo indica la columna “Españoles”, la participación de estos agentes no se limita a la de intérpretes de flamenco, pues se identifica a otros tantos insertos en diferentes rubros: directores, escenógrafos, editores, guionistas, compositores, actores, actrices y algún productor. La gran mayoría llegaron a México huyendo de la guerra civil y de las consecuencias del fin de la misma.

De acuerdo con algunos datos de la investigación de Jorge Chaumel respecto a la incidencia del exilio español en el cine mexicano durante la década del cuarenta, alrededor de 230 transterrados trabajaron en ese medio. Entre ellos, destaca la presencia de actores y actrices, guionistas, directores, productores, críticos, escenógrafos, cartelistas, operadores de cámara, técnicos, ingenieros de sonido y músicos. Según cifras extraídas del Instituto Mexicano de Cinematografía, a partir de 1941, cerca del 50% de los estrenos cinematográficos nacionales cuentan en su realización con la participación de españoles, principalmente exiliados.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> Jorge Chaumel (2015). *Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta*, tesis de doctorado en Historia Contemporánea, Madrid, Universidad Nacional a Distancia-Facultad de Geografía e Historia, pp. 239-248, 265.

Si bien el estudio aquí desarrollado se encuentra delimitado por lo que atañe al flamenco, las películas en las que participaron artistas españoles exiliados en el cine mexicano fueron mucho más numerosas. De hecho, muchas veces se aprovechó su presencia en toda una gama de películas de trama española. Dentro de los filmes listados arriba se encuentran algunos ejemplos, pero ha de tenerse en cuenta que este tipo de cintas, en su mayoría referidas a Andalucía, o con personajes con los que se caracteriza a esa región –y ocasionalmente concernientes a Galicia, Aragón o Asturias–, son mucho más abundantes.<sup>392</sup> Incluso, estos rodajes de evocación hispanista fueron una inestimable fuente laboral para muchos actores y actrices españoles, tal como lo sugiere Enrique Sánchez Oliveira:

Los actores del exilio republicano que arriban a México y Buenos Aires huyendo del franquismo constituyen un inmejorable plantel de actores de reparto, que se complementan con cantaores, bailaores y guitarristas de flamenco exiliados, y aquellos otros exiliados en interminables giras –una y otra vez prolongadas– con compañías que posponen la vuelta a la desolada España de posguerra y para los que las producciones con tema andaluz significan un salvavidas económico.<sup>393</sup>

Por otro lado, como se ha abordado anteriormente, las redes solidarias para los exiliados fueron numerosas. Ya fuera a través de los órganos creados con la finalidad expresa de auxiliar a los expatriados, ya entre mismos transterrados e incluso con antiguos residentes, éstas florecían y apoyaban el desarrollo de la vida más allá de las fronteras españolas, incluida su inserción en diferentes espacios laborales. En ese marco, el cine no tenía por qué ser la excepción.

El hijo del actor cómico y cantaor exiliado Florencio Castelló, sostiene que en todo momento la solidaridad mutua se hizo patente. Su padre, tras insertarse en el cine nacional, dada su trayectoria desde España como actor teatral en compañías líricas de comedias andaluzas –consolidada en múltiples giras tras el estallido de la guerra civil por África,

---

<sup>392</sup> Como ejemplo de películas en donde se representan otras regiones de España –siempre construidas desde lo estereotípico– se encuentran: *En un burro tres baturros* (1939) (Aragón), *Los hijos de don Venancio* (1944) (Asturias), *Una gallega en Jalisco* (1949) (Galicia).

<sup>393</sup> Enrique Sánchez Oliveira (2014). “La imagen de Andalucía en el cine latinoamericano”, en José Rodríguez (coord.), *Creaciones audiovisuales actuales*, Madrid, ACCI, pp. 461-462.

Sudamérica, Centroamérica y finalmente México—, promovía la entrada de algunos de sus compañeros en las películas que requerían de un ambiente tipo español.

Mi padre los metía en todas las películas que se hacían de ambiente andaluz. Cuando se necesitaba gente que creara un ambiente de flamenco y todo eso, recurría a ellos. Todos eran guitarristas, cantaores, amigos, compañeros. Obviamente se ayudaban mucho mutuamente, pues todos estaban en la misma situación. De modo que los llamaba concretamente para que animaran una fiesta dentro de la película, no eran actores, tocaban y se involucraban en lo referente a animar ese tipo de escenas. Mi padre cantaba si es que se requería.<sup>394</sup>

Ciertamente, se observa que en algunas películas donde tuvo participación Florencio Castelló, se encuentran antiguos compañeros suyos. Castelló se exilió de España so pretexto de contratos fuera de ese país con la compañía del empresario Amalio Alcoriza. En esa agrupación venían otros cantaores y guitarristas como Martín Alejo Robles Martínez “Niño Caravaca” o Pepe Badajoz, quienes intervinieron en varias de las películas enlistadas.<sup>395</sup>

Así, la industria fílmica mexicana fue un espacio de inserción para los exiliados españoles. Su arribo coincidió con un momento álgido en el desarrollo del cine. Más todavía, llegaron en un contexto en el que la ciudad de México estaba en plena expansión, era un momento próspero de la economía del país, había una política exterior que favorecía el acogimiento de migrantes de distintos sitios, no sólo españoles sino también de algunos otros países europeos, a consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial.<sup>396</sup>

---

<sup>394</sup> Florencio Castelló Jiménez. Entrevista realizado por Gabriel Macias, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012.

<sup>395</sup> En la compañía también venían el músico Severo Muguerra, quien musicaliza varias películas, y el hijo de Amalio Alcoriza: Luis Alcoriza, actor en aquel entonces, para convertirse más tarde en un renombrado director dentro del cine mexicano.

<sup>396</sup> No todos los migrantes tenían las mismas condiciones de recepción, tal como lo muestra Daniela Gleizer en su estudio sobre la inmigración judía en México. La autora da cuenta de que entre 1933 y 1945, la política de asilo a judíos cambió radicalmente en comparación con años previos. La visión hacia éstos se transformó y dejan de concebirse como personas trabajadoras, ahorradoras y en general ejemplares, para en 1933 visualizarlos desde prejuicios raciales, en donde se toman como una raza no asimilable, de mal perfil psicológico y desacorde a la moral. Por lo tanto, mientras que para españoles y otros europeos había apertura por parte del gobierno mexicano durante la Segunda Guerra Mundial y aún en años previos, en el mismo periodo los judíos tuvieron muchas más restricciones y pocos de ellos fueron admitidos en el país. Véase: Daniela Gleizer (2010). “De la apertura al cierre de puertas: la inmigración judía en México durante las

Asimismo, ha de considerarse que su inclusión estaba atravesada por factores a favor y en contra. Aunque las redes de ayuda podían llegar a beneficiarlos, el cine, en este caso, estaba normado por regulaciones sindicales, pugnas internas y prácticas monopólicas que podían restringir o dificultar su acceso a la industria. De hecho, las filmaciones llegaron a tener un tope en cuanto a la participación de extranjeros: un 70% de los papeles tenían que interpretarse por mexicanos y el resto lo podían ocupar extranjeros. Esto se tradujo, entre otras cosas, en que los nombres de algunos foráneos se tuvieron que eliminar de los créditos. De igual manera, tuvieron restricciones en cuanto a la ocupación de papeles protagónicos.

Considerando que muchos artistas de flamenco estaban en activo en diferentes sitios de la ciudad (teatros, cabarets, restaurantes...) desde los últimos años de la década de los treinta, y aunado a que para los cuarenta la cinematografía mexicana tenía en su plantel a numerosos españoles de diversas especialidades, no es de extrañar la presencia de flamenco en alguna película. Sin embargo, un *corpus* de al menos veinte películas con esta característica en el periodo observado supone algo más. Más aún, si recordamos que en aquel entonces cobraba vigencia el proyecto nacionalista mexicano.

#### 4.3 NACIONALISMOS, REPUBLICANOS Y FRANQUISMO

A partir de la veintena de películas con flamenco en la cinematografía mexicana dentro de la llamada “época de oro”, se arroja la siguiente pregunta: ¿cómo es que el flamenco tuvo cabida en un cine, que para el tiempo se constituía en un contexto nacionalista, y en el cual se transmitían rasgos clave de una supuesta mexicanidad? Para contestar esta interrogante resulta conveniente señalar algunos aspectos del nacionalismo mexicano, particularmente de su vertiente cultural.

De acuerdo con Ricardo Pérez Montfort, la construcción y consolidación de una serie de imágenes y representaciones identificables como “netamente mexicanas”, constituyen un proceso de larga data. Si bien pueden situarse desde la primera mitad del

---

primeras décadas del siglo XX” en *Historia mexicana*, vol. 60, Nº 2, octubre-diciembre, Ciudad de México, Colegio de México, pp. 1175-1227.

siglo XIX, es hasta los años treinta y cuarenta del siglo XX que encuentran un punto definitivo en su afianzamiento. De tal modo, aunque estas representaciones ya tenían bastante camino recorrido, fue durante los años posrevolucionarios cuando se dio un esfuerzo compartido entre gobierno e iniciativa privada para la consolidación de las clásicas referencias mexicanas.<sup>397</sup>

De manera esquemática, se entiende que el antiguo estado porfiriano fue depuesto a consecuencia del movimiento revolucionario. Uno nuevo debía ser forjado en medio de la movilización social generalizada y fragmentada. Habría de puntualizar que el proyecto cultural del estado posrevolucionario no fue ni sistemáticamente planeado, ni implementado desde una dirección unificada.

Aquí sigo algunas ideas de Mary Kay Vaughan, para quien muchas de las políticas e iniciativas culturales llegaron a tener un carácter hasta cierto punto improvisado, multivalente e interactivo. Más que connotar la centralización del poder estatal, o la capacidad de manipulación y de simplificación de culturas regionales e indígenas a través de su absorción como referentes de cultura nacional, se trató de una intensa negociación a múltiples niveles para consolidar en el estado posrevolucionario la noción de “lo mexicano”.<sup>398</sup>

Vaughan ejemplifica su postura con los murales de Diego Rivera y la figura de Emiliano Zapata. Mientras que del ingenio de Rivera surgía una particular mirada hacia el papel de los campesinos y trabajadores durante la Revolución y en el México que se conformaba, a principios de 1930 las constantes presiones de los campesinos para que se les repararan daños materiales luego del movimiento revolucionario, condujo al gobierno central a introducir la figura del revolucionario agrario Emiliano Zapata al panteón de los héroes patrios.<sup>399</sup>

Si por un lado se miraba al campesino desde una mirada artística, por otro, los campesinos de carne y hueso se hacían presentes. No sólo eso, inducían a que de alguna manera se instauraran representaciones con las cuales podían ser más afines. Para dicha

---

<sup>397</sup> Ricardo Pérez Montfort (2006). “Down Mexico. Estereotipos y turismo norteamericano en el México del 1920” en *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos*, núm. 14, Ciudad de México, Conaculta, pp. 16, 19.

<sup>398</sup> Mary Kay Vaughan (2001). “Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past” en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein, *et. al.* (eds) *Fragments of a Golden Age. The politics of Culture in Mexico Since 1940*, Duke University Press, p. 473

<sup>399</sup> Ídem.



autora, solamente desde el ámbito de constante negociación entre partes, la cultura oficial pudo llegar a jugar un rol preponderante en el proceso de formación del nuevo estado, lo que difícilmente hubiera ocurrido si se hubiesen dado como meras imposiciones de arriba hacia abajo.<sup>400</sup>

Así pues, el nacionalismo no emergió bajo una sola visión. Por el contrario, es multiforme y diferentes sectores sociales participaron en su configuración. No obstante, con el tiempo las diferentes posturas, lo mismo que los materiales artísticos y las culturas particulares de las que se toman rasgos –muchas veces correspondientes a poblaciones indígenas–, enfrentaron procesos que resultaron en una suerte de destilación, una simplificación en donde lo múltiple se tornó hacia lo unívoco, la complejidad de los sujetos y de sus producciones culturales fueron allanadas y reinterpretadas a partir de visiones particulares y generalmente externas.

Como lo explica Pérez Montfort, las reivindicaciones de lo propio llevaron a buena parte de los habitantes del México posrevolucionario a reconocerse en una serie de representaciones e imágenes que de a poco se fueron simplificando y orientando, con el fin de crear un repertorio particular identificado con lo “típico” mexicano.<sup>401</sup> Bajo este proceder, terminó por negarse la pluralidad y versatilidad de las culturas locales y las proposiciones originales de los individuos concretos. Aún más, se redujo la cultura a expresiones notoriamente vinculadas con posiciones políticas de clara raigambre conservadora.<sup>402</sup> De esta manera, muchos de los rasgos “mexicanistas” se dieron desde la lectura de las élites de poder, en que la articulación entre un nicho académico-artístico y una noción de cultura popular –bastante tenue y evasiva– hizo las veces de palanca legitimadora de los programas gubernamentales.<sup>403</sup>

Este nacionalismo puede concebirse como transmisor de una visión estereotipada de lo mexicano, además de contener una multiplicidad de actores y elementos que inciden desde diferentes ámbitos, mismos que, tras una serie de representaciones de apariencia unívoca, tensionaron o aún tensionan esa conformación de lo nacional y lo mexicano, aunque se encuentren ensombrecidos, tengan menor visibilidad, o se les ubique en un rol

---

<sup>400</sup> Ídem.

<sup>401</sup> Pérez (2006). “Down Mexico...”, pp. 18-19.

<sup>402</sup> Pérez (2000). *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Ciudad de México, Ciesas, pp. 11-12.

<sup>403</sup> Pérez (2006). “Down Mexico...”, pp. 16-19.

periférico, luego de la concreción del horizonte estereotípico. En otras palabras, excluidos de los caracteres establecidos y visibilizados como instituyentes y consustanciales al ser histórico nacional. Para decirlo en términos de Homi Bhabha “en cada una de las ficciones fundacionales, los orígenes de las tradiciones nacionales resultan ser tanto actos de adhesión y establecimiento, como momentos de repudio, desplazamiento, exclusión e impugnación cultural”.<sup>404</sup>

Nuevamente, el caso del cine se encuentra inmerso en estos procesos. En tanto medio masivo de comunicación se vuelve fundamental en la propagación de dicho horizonte estereotípico, a la vez que contribuye a su creación. Al tiempo que suscribe, instaaura, conforma y disemina ciertas representaciones y valores, también excluye y segrega otras realidades. Pero, en medio de ello, la industria concilia y negocia con sus propios actores internos, a saber: sindicatos, el mismo estado, empresarios, inversionistas, consumidores, circuitos de exhibición, técnicos, intérpretes nacionales y extranjeros, etcétera.

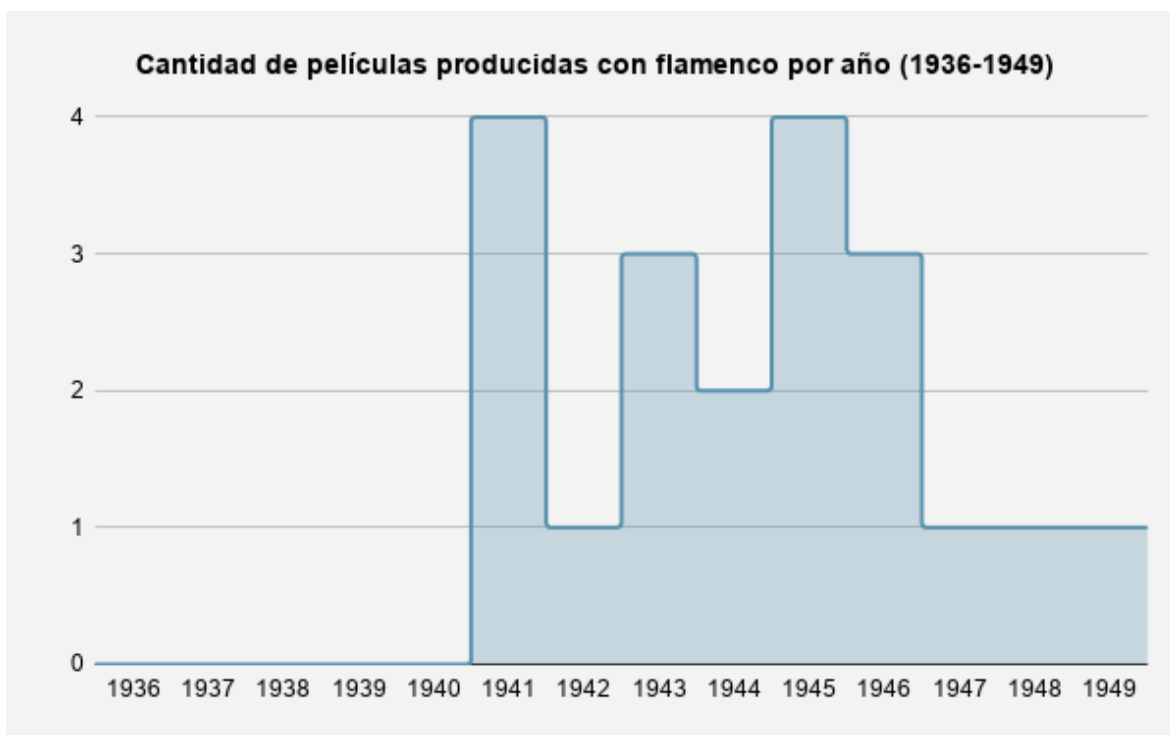
En suma, hay toda una serie de circunstancias que hacen ver las múltiples modulaciones del nacionalismo, por lo que el asunto no se agota en la concreción de un puñado de elementos y representaciones. Por otra parte, si volvemos a la pregunta de por qué la cinematografía mexicana produce una veintena de filmes con flamenco en ese momento, la respuesta está lejos de darse en tanto el nacionalismo mexicano sea disímil. No es suficiente pensar que esto ocurre simplemente al margen del acopio de elementos nacionales o como variante del periodo. Particularmente si reparamos en dos aspectos del *corpus* filmico en cuestión: el año de su producción y el género cinematográfico en el cual se inscriben.

El material empírico recabado deja ver que, dentro del tiempo observado, 17 de las 20 películas registradas se concentran entren 1941 y 1946 (ver gráfica 5). Esto decir, su producción se dio durante el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, quien se caracterizó por representar un régimen de derecha y con visos más conservadores, a diferencia del proyecto socialista de su predecesor Lázaro Cárdenas. Estos 17 filmes se desarrollaron mayoritariamente dentro de un mismo género: el melodrama, ya fuera con

---

<sup>404</sup> Homi Bhabha (2010 [1990]). “Narrar la nación” en H. Bhabha (compilador), *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires, S.XXI/Clacso, p. 16.

variante taurina o bajo la adaptación de alguna novela. Por lo demás, encontramos dos comedias con variante taurina y una de aventura, situada en el virreinato.<sup>405</sup>



Gráfica 5. Películas con contenido flamenco.

¿Qué importancia tiene que la mayoría de las películas registradas sean melodramas y se ubiquen en el periodo avilacamachista? Siguiendo a Jorge Ayala Blanco y a Emilio García Riera, además de la paradigmática comedia ranchera, entre los géneros populares de la época se encontraban los melodramas, las comedias (con exaltaciones históricas y taurinas), adaptaciones de novelas universales y folletines del s. XIX, así como aventuras del virreinato. Estos formatos tenían por común denominador el mismo trasfondo moral, bucólico y de referencias estereotípicas que los filmes rancheros. O sea, el género en el que se inscriben las películas con flamenco no es ajeno al marco esencialista, moralizante y evasivo que caracterizaba enérgicamente a esta industria.

<sup>405</sup> Véase cuadro 1. Flamenco en el cine mexicano (1936-1949). Para una versión más detallada puede consultarse la hoja “Películas”, de la base de datos *Flamenco en la Ciudad de México*: [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h\\_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=1360545162](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1C3Hfa7020j6R9h_V0vXAYKnYqYiRSciyxgEcBbRmvmA/edit#gid=1360545162)

Por otra parte, como ya se había adelantado, en la cinematografía mexicana fueron abundantes las películas con tema español. De hecho, de los 17 filmes mencionados antes, solamente *La monja alférez* se aleja, en cierta medida, del trasfondo descrito. Al respecto, García Riera sostiene que los rodajes cargados de elementos estereotípicos referidos a España dieron paso a la conformación de un género denominado como hispanizante, muy frecuente durante la era de Ávila Camacho. Además de que estos filmes eran a lo sumo redundantes, bien podían parecer por su forma y contenido producto de un cine sometido al franquismo, en tanto la presencia enfática en los argumentos de temas como la familia y la persistencia de ideas afines a la moral católica.<sup>406</sup>

En este sentido, Beatriz Uribe Horcasitas argumenta que hay una faceta poco explorada de la vida política y académica posrevolucionaria, en la cual algunos intelectuales mexicanos, durante la década del cuarenta –pero también previo a ésta y aún después–, tuvieron amplia simpatía por el hispanismo franquista y por la Alemania nazi. Tales personajes ocuparon importantes puestos en la política y en la Universidad a partir del mandato de Manuel Ávila Camacho, cuestión silenciada por la historiografía debido al evidente descrédito del nazismo y del franquismo. La investigadora centra su atención en tres científicos sociales y juristas con tales afinidades: Luis Chico Goerne, Rodolfo Brito Foucher y Mario de la Cueva.<sup>407</sup>

Por mencionar a alguno, Chico Goerne fue un alto funcionario involucrado en la redefinición de la ideología oficial a partir del régimen de Ávila Camacho y fue un actor central en la candidatura a la presidencia de Miguel Alemán. Sus ideas enlazan planteamientos tradicionalistas y antiliberales. Se declaró cristiano y reafirmó la superioridad de las razas latinas (española y francesa) sobre la indígena. Reivindicó los valores de la familia patriarcal y de la religión, y se pronunció a favor de la subordinación de los intelectuales y de la Universidad al proyecto estatal.<sup>408</sup> Además de Goerne, los autores estudiados por Urías Horcasitas fueron rectores de la hoy Universidad Nacional

---

<sup>406</sup> Emilio García Riera (1971). *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. III, Ciudad de México, Era, p. 96.

<sup>407</sup> Beatriz Urías Horcasitas (2017). “Luis Chico Goerne y la propuesta de un ‘modernismo reaccionario’ durante el alemanismo (1946-1952)” en *Historia y Grafía*, núm. 48, enero-julio, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, p. 135.

<sup>408</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

Autónoma de México (UNAM), y bajo ese cargo hicieron pública su afinidad con la ideología hispanista.<sup>409</sup>

Como se adelantaba en el segundo capítulo de este trabajo, el hispanismo fue una corriente ideológica de larga duración –y con fuerte presencia en México– la cual tuvo un importante repunte en España durante la dictadura de Primo de Rivera y en el periodo del primer franquismo. A través de tal ideología se fundamentó una forma de nacionalismo autoritario caracterizado por sus connotaciones antidemocráticas y antiliberales, así como por su apego a un catolicismo militante.<sup>410</sup>

Horcasitas señala que esta corriente marcó a toda una generación de intelectuales conservadores, quienes, a partir de la presidencia de Ávila Camacho, llegaron a ocupar posiciones importantes en las esferas universitaria y política de México.<sup>411</sup> Se dio, entonces, un hispanismo con tintes oficialistas, o bien, un oficialismo con tintes hispanistas, cuyo mayor impulso surgió durante el siguiente mandato: el de Miguel Alemán (1946-1952) quien también logró atraer a algunos sectores empresariales y de la clase media.<sup>412</sup>

Bajo la mirada expuesta, es posible advertir la presencia de diferentes factores y circunstancias que pudieron incidir en los temas del cine mexicano. En este caso, los cambios políticos y de posturas ideológicas dados durante el gobierno de Ávila Camacho, se manifiestan en diferentes estratos como en los gubernamentales, los académicos, lo empresariales y en la emergente clase media mexicana, situación que para García Riera puede explicar el favorecimiento de las producciones hispanizantes durante dicho periodo. Además, Riera señala que durante el mismo lapso, el clero tuvo gran influencia en la industria cinematográfica por lo que, posiblemente, también se relacione con el muy alto número de películas de tema español realizadas durante el sexenio.<sup>413</sup>

Riera establece semejanzas entre las producciones hispanizantes mexicanas y las del franquismo, mientras que investigaciones como las de Jo Labanyi reparan en la similitud que tuvo la producción fílmica de la Segunda República Española y la del primer franquismo. Ambas apelan a tópicos semejantes y se valen de abundantes estereotipos

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 122.

Los años que ocuparon la rectoría fueron los siguientes: Luis Chico Goerne (1935-1938), Mario de la Cueva (1940-1942) y Rodolfo Brito Foucher (1942-1944).

<sup>410</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>411</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>413</sup> García (1971). *Historia documental...*, t. III, p. 96.

referidos a Andalucía, en donde los toros, la vida rural, el flamenco y la copla son particularmente recurrentes. De hecho, su parecido es tal que suelen confundirse.<sup>414</sup>

Entonces, ya sea bajo el contexto de la Segunda República, del franquismo o del de México, hay presencia de géneros cinematográficos cargados de estereotipos que reflejan de manera análoga la representación de “lo español”. Es decir, las tres enarbolan una propuesta filmica desde sus respectivos horizontes, pero en algún punto, su tratamiento temático las asemeja (véanse figuras 18 a 20). Enfatizo que no son sólo los temas por sí mismos los que las aproximan, sino también, y más significativamente, cómo se construyen los contenidos.



Figura 18. Fotograma de la película *Carmen la de Triana* (1938).

---

<sup>414</sup> Jo Labanyi (2003), *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Serie Humanidades H2004/02, Sevilla, Junta de Andalucía/Fundación Centro de Estudios Andaluces, p. 5.



Figura 19. Fotograma de la película *Los amores de un torero* (1945).



Figura 20. Fotograma de la película *Filigrana* (1949).

Los fotogramas mostrados pertenecen a películas de las tres cinematografías mencionadas. La primera (figura 18) corresponde a una producción de la Segunda

República: la segunda (figura 19) se trata de una mexicana; y la última (figura 20) concierne a una franquista. Son evidentes sus paralelismos. En las tres se miran construcciones en donde resalta el vestuario de las bailarinas que se presentan a cuadro, con la falda de holanes como protagonista, lo mismo que una postura corporal semejante y se enmarcan en ambientes festivos.

En la composición de los tres encuadres se reiteran los mismos referentes, de toda una gama de elementos de los que puede constar el flamenco, desplazando así a otra serie de posibilidades de activar y performar el flamenco. Tales construcciones presentan, pues, una imagen estereotipada de esta expresión. No obstante, tienen trasfondos diferentes y contigüidades más allá de las reveladas en los fotogramas. En lo siguiente se trata de reparar en sus equiparaciones y polaridades, con miras a seguir entendiendo los significados de la presencia del flamenco en la cinematografía mexicana.

De acuerdo con los planteamientos de Eric Hobsbawm, los movimientos nacionales son susceptibles de estudiarse bajo una segmentación de tres grandes fases: una etapa puramente cultural, literaria y folclórica; un momento en que surgen conjuntos de precursores y militantes de la “idea de lo nacional” donde se inician campañas políticas a favor de tales ideas; y, finalmente, cuando –y no antes– los programas nacionalistas obtienen el apoyo de las masas.

Si se retoman estas ideas en relación con los puntos de encuentro de las producciones filmicas de la España republicana y franquista, podría ensayarse que su momento histórico oscila entre la segunda y la tercera fase.<sup>415</sup> En ambos casos se dan procesos de concreción de referentes nacionales, de construcciones arquetípicas. Para el caso, la construcción de lo andaluz funge un papel metonímico de la nación española, que es funcional tanto en un periodo como en otro de la historia española. De ahí que podríamos entender parte de esta conjunción dada en lo cinematográfico –y en otras expresiones–, entre proyectos de corte democrático y totalitarios, los cuales incluso tienen eco en México.

El caso del cine no es aislado. Hay otras ambientes en donde los referentes culturales buscados tanto en un tipo de régimen como en otro tienen similitudes. Por ejemplo, María Palacios explica que el *Cancionero musical popular español* (1939),

---

<sup>415</sup> Eric Hobsbawm (1998 [1991]). *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica, pp. 17-20.



editado en México por el músico exiliado Rodolfo Halffter –un importante representante de los ideales republicanos–, comparte semejanzas con una de las primeras publicaciones del gobierno franquista: un cancionero.

En ambos se pretende la recuperación de un repertorio definido como “natural”. Si Halffter definía eso “natural” como la manera en la que cada pueblo expresa los sentimientos que le afectan o conmueven, toda vez que son reflejo del alma; para la falange su compendio de canciones respondía a la necesidad de reunir y rescatar melodías típicas de natural vibración espiritual de los pueblos. Esto es, que tanto republicanos como franquistas pretendían reivindicar esencias musicales representativas de lo español “puro”. Tal situación no deja de ser paradójica en cuanto a la semejanza de recursos implementados en la búsqueda de mecanismos de representación dentro de un programa y otro.<sup>416</sup>

Ahora, regresando a las ideas de Hobsbawm, señalar la etapa nacionalista en la cual se encuentra España no acaba por explicar las cosas. Aunque ayuda a visualizar los procesos dentro de una conformación más amplia, esto es, dentro de un reordenamiento mundial –luego del derrumbe de los grandes imperios, de la revolución industrial, del empuje del capitalismo y de una imperiosa necesidad de crear nuevas fronteras a partir de la formulación de Estados-naciones–, no termina por aclarar la razón de las semejanzas o diferencias de las películas aludidas, ni las implicaciones de estas concreciones nacionalistas. Para entender mejor estos asuntos se extienden algunas nociones en torno al nacionalismo español.

El proceso de construcción de representaciones de la nación española, igual que en México, fue un proceso de larga duración y numerosas aristas. Siguiendo a Esteban de Vega, desde el siglo XIX la identidad nacional española fue una fuerza política e ideológica muy activa. Pese a que no existieron propiamente movimientos intelectuales, de grupos o partidos específicamente nacionalistas, la corriente ideológica se dio en términos culturales: “Al igual que en otros países, las élites liberales, influidas por el romanticismo y el historicismo nacional, se sirvieron de la literatura, el arte, el ensayo político, la

---

<sup>416</sup> María Palacios (2017). “Construcciones de España desde el exilio mexicano: continuidades, pasado y música popular transnacional” en Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.), *Huellas y rostros. Exilios y migración en la construcción de la memoria musical latinoamericana*, Ciudad de México, UNAM-IIE, p. 129.

historiografía, la música, el teatro, etc., para recrear los elementos fundamentales de la mitología nacional española.”<sup>417</sup>

Contrario al siglo XIX, desde inicios del XX existieron partidos nacionalistas españoles de distinta naturaleza. Por un lado estaban aquellos de conformación liberal, reformista, civilista y laica; por otro, los de corte autoritario, antiliberales, católicos, de convicciones férreamente unitaristas y enemigos de los nacionalismos periféricos –como el catalán o el vasco– a razón de que representaban impulsos contrarios a la unidad nacional. La dictadura de Primo de Rivera significó una versión autoritaria y unitarista del nacionalismo español. No así el gobierno sucesor, el de la Segunda República, erigido desde un nacionalismo liberal y democrático.<sup>418</sup>

Con todo y el triunfo republicano, la constitución de 1931 partía de una visión de estado unitario en donde se establecía el idioma castellano como oficial y de obligado conocimiento para todos los ciudadanos. Sin embargo, este proyecto de nación española era compatible con la autonomía de los municipios y las regiones. Poco después, durante la guerra civil, se enfrentaron dos proyectos de nación. Cada lado presentó su propia lucha como una guerra de liberación contra el invasor, negando la condición de español al oponente, y en que ambos bandos utilizaron profusamente estereotipos, imágenes y lemas “españolistas” como instrumentos de movilización.<sup>419</sup>

La derrota de los republicanos implicó el declive del nacionalismo liberal y democrático, el cual había pretendido articular la convivencia entre distintas identidades presentes en la vida española. Cobró vigencia un nacionalismo en términos estrictamente unitarios que reprimió radicalmente a los nacionalismos periféricos, así como a las ideologías y grupos opositores, al mismo tiempo que se pronunció por la unidad nacional, católica, lingüística y cultural.<sup>420</sup>

Precisamente, Jo Labanyi en sus estudios sobre lo que denomina como género “folclórico hispano” dentro de la cinematografía –conocido como españolada o andaluzada–, sostiene que si bien tiene precedente en el periodo mudo, tuvo un fuerte

---

<sup>417</sup> Mario Esteban de Vega y Antonio Morales Moya (2004). “Nacionalismos y Estado en España durante el siglo XX” en *Gredos. Repositorio documental de la Universidad de Salamanca*, p. 3. Consultado en línea: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21656/DHMMC\\_Nacionalismos%20y%20estado%20en%20Espa%20na.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21656/DHMMC_Nacionalismos%20y%20estado%20en%20Espa%20na.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Recuperado en junio de 2020].

<sup>418</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>419</sup> *Ibid.*, pp. 12, 14.

<sup>420</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

desarrollo y fue ampliamente promovido bajo la Segunda República. Este género se convirtió en la máxima expresión del estereotipo de lo andaluz durante aquel gobierno, y contribuyó ampliamente en la construcción de una imagen predominante de lo andaluz como “lo español”.<sup>421</sup>

Los filmes de corte folklórico fueron muy importantes para la cinematografía republicana –con su máxima estrella Imperio Argentina–, pues atrajeron a un público más numeroso que el suscitado por las proyecciones hollywoodenses dadas en España. De tal suerte, estos rodajes que representaban lo “típicamente andaluz”, tuvieron una gran rentabilidad y nunca supusieron un retorno a un pasado rural premoderno, sino un negocio plenamente capitalista. Aun cuando esta variedad filmica española fue bastante desconocida fuera de la península, en América Latina gozó de popularidad.<sup>422</sup> Como se vio en el segundo capítulo, varias películas de Florián Rey, las cuales tenían dicho corte y protagonizadas por Imperio Argentina, estuvieron en las carteleras mexicanas entre 1936 y 1938 (*La hermana San Sulpicio*, *Morena clara*, *El novio de mamá*, *Carmen la de Triana*).

Dado su poder de convocar amplios públicos y su rentabilidad en términos económicos, estas representaciones de Andalucía dadas en el terreno cinematográfico sirvieron históricamente a regímenes políticos diversos, por lo que no sólo se encuentran en la era republicana, sino también durante el franquismo. Sin embargo, de acuerdo con algunos autores, estas producciones tuvieron diferencias en sus usos y propósitos en un régimen y otro: mientras la Segunda República pretendía que fueran parte de un proyecto político de inclusión para las clases populares y las culturas regionales, el franquismo buscaría una unidad cultural impuesta de manera totalitaria.

Al respecto, afirma Labanyi:

En la práctica, el uso bajo el primer franquismo, de un género cinematográfico creado bajo la República con fines políticos diferentes (de reivindicación social de las capas populares marginadas) produjo cierta ambigüedad, puesto que los argumentos siguieron siendo básicamente los mismos, como también, en la mayoría de los casos, lo fueron los directores y las estrellas.<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> Labanyi (2003), “Lo andaluz en el cine...”, pp. 1-2.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 5.

Asimismo, Julio Arce asienta que las películas conocidas como españoladas, no provienen de la política cultural fascista. Por el contrario, los estereotipos de este género referidos a lugares, tipos humanos, comportamientos sociales, lenguajes, vestimentas o formas de expresión musical, fueron codificados en otras manifestaciones culturales desde el siglo XIX, combinando elementos de la cultura popular y académica, y asumiendo también la visión que desde el extranjero se tenía de lo hispano. En ese marco, la ideología del franquismo, ante todo nacionalista y conservadora, también tuvo que subordinar sus principios ideológicos y su programa político a su supervivencia, lo que la llevó a conceder continuidades de los antiguos regímenes. Ello incidiría en la continuación de las películas folclóricas de herencia republicana continuaran, pese a que no fueron bien recibidas en los primeros años por algunos ideólogos de la falange.<sup>424</sup>

Del mismo modo, Labanyi observa que el cine cobró una importancia especial entre buena parte de la población durante la etapa del primer franquismo, pues llegó a ser lo único que mantenía cierta continuidad con la República.<sup>425</sup> Así pues, ha de decirse que tanto en una y otra cinematografía hay un intento por manejar y controlar la heterogeneidad cultural.<sup>426</sup> En este sentido, el control ejercido desde la construcción de lo nacional es completamente significativo. Es este manejo de la representación de lo nacional puesto en juego lo que las puede aglutinar, independientemente de la correspondencia de las empresas fílmicas con proyectos democráticos o autoritarios. Dentro de este marco, también es posible situar las producciones bajo el impulso del nacionalismo mexicano de películas de tema español y con flamenco.

---

<sup>424</sup> Julio Arce Bueno (2013). “Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo” en Jenaro Vera, José Bornay, *et al. Una perspectiva caleidoscópica*, Alicante, Letra de palo, pp. 293-295.

Sin embargo, muchos estudios valoran a este cine como ideológicamente reaccionario y emanado de un franquismo que se valía de éste para conformar un discurso populista, capaz de solidificar una identidad nacional siempre precaria. Por eso mismo, poco se ha considerado su etapa republicana. Véase: María Luisa Ortega (2010). “De la españolada al *fake*” en Nadia Lie (ed.) *El juego de los estereotipos: la redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bruselas, Ediciones Científicas Internacionales, p. 105.

<sup>425</sup> Jo Labanyi (2002). “El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50” en *Pandora: revue d'études hispaniques*, núm. 2, Universidad de París VIII, p. 256.

<sup>426</sup> Labanyi (2003). “Lo andaluz en el cine...”, p. 5.

A continuación, quisiera detenerme brevemente en algunas implicaciones de las construcciones nacionales. Conocidos son los trabajos de teóricos como Eric Hobsbawm,<sup>427</sup> Benedict Anderson<sup>428</sup> y Ernest Gellner.<sup>429</sup> En sus escritos, y de acuerdo con Mario Rufer, la nación no existe ontológicamente; no obstante, produce efectos y moviliza prácticas en complicidad con los constructos políticos, ya sea como entidad imaginada, imaginaria, simbólicamente producida o históricamente construida.<sup>430</sup>

Usualmente la nación se ha mirado como inherente al estado, más no siempre se explicita que la nación sea la razón del estado y la que legitima en buena medida su existencia. La conjunción Estado-nación, en su carácter de formulación congénita, conlleva un ocultamiento del estado como lugar de enunciación de la nación.<sup>431</sup> Es decir, que el estado no es en sí mismo la nación, sino instancias separadas y diferentes. A este respecto, Rufer establece lo siguiente:

Hay un aparato que *habla por la nación*, que se adjudica la virtud de la representación. Por supuesto, que ese aparato no es unívoco, homogéneo ni maquinario. Pero en sus diferentes versiones, utiliza la ventriloquia como capacidad política. La noción de representación es la que pretende dotar de legitimidad al estado, y es también la que permite ese ejercicio de usurpación ventrílocuo: el estado puede hablar por la nación, el estado puede hablar por el pueblo. [...] Es un tipo de estado el que habla sobre *un* concepto de nación: el que supo vincular desde el siglo XIX europeo una lectura particular y restringida de pueblo definida por las élites (criollas en Latinoamérica) con una acepción unívoca de cultura como homogeneidad y criterio de *pertenencia*.<sup>432</sup>

La lectura de Rufer sobre la nación resulta clave para entender por qué en el cine mexicano, el republicano y el franquismo, la imagen de lo andaluz y del flamenco es semejante. A través de la ventriloquia explicada por Rufer, se esclarece que no son los

---

<sup>427</sup> Hobsbawm (1998). *Naciones y nacionalismos...*

<sup>428</sup> Benedict Anderson (1991 [1983]). *Comunidades imaginadas*, Ciudad de México, FCE.

<sup>429</sup> Ernest Gellner (2001 [1983]). *Naciones y nacionalismos*, Madrid, Alianza.

<sup>430</sup> Mario Rufer (2016). "Nación y condición poscolonial. Sobre memoria y exclusión en los usos del pasado" en Karina Bidaseca (coord.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, Buenos Aires, Clacso, p. 275.

<sup>431</sup> Eduardo Restrepo (2020). "Sujeto de la nación y otrerización" en *Tabula Rasa*, núm. 34, abril-junio, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, p. 274. / Mario Rufer (2016). "Nación y condición poscolonial...", p. 277.

<sup>432</sup> Rufer (2016). "Nación y condición poscolonial...", pp. 277-278.

sujetos del flamenco quienes hablan, sino una imagen emanada de ese ventriloquismo la que opera tanto en la era republicana, la franquista y en la mexicana. Se hace perceptible que tras estos constructos nacionales, se encuentran operando formas de representación configuradas desde una voluntad de control que habla por todos. Más allá de un programa nacionalista u otro, hay como telón de fondo procesos de esencialización, de homogeneidad, de otrorización de las poblaciones y de los sujetos (ya sean indígenas, migrantes, etcétera), establecidos a partir de estructuras jerárquicas, tal como lo es la enunciación dada desde el estado.

Por todo lo anterior, las representaciones vistas del flamenco en las tres imágenes de arriba, se pueden entender como formulaciones de orden hegemónico con las cuales se significa al flamenco. Desde el planteamiento de disputa perfilado en esta investigación, se observa, entonces, la matriz ideológica de fondo, la potencia del estereotipo ahí vertido que atraviesa tres propuestas cinematográficas. Así, se enfatiza y divulga en términos masivos un ordenamiento específico al flamenco a partir de una particular y acotada selección de elementos, a la vez que se valida e impulsa tal caracterización desde un elemento cultural y de índole artístico, como el cine.

Aunque la industria cinematográfica mexicana tiene rasgos propios, no es ajena a estas formulaciones. El ventrilocuismo también funciona como un mecanismo que apunta al enmudecimiento de los sujetos, en este caso de los artífices del flamenco, quienes supuestamente han de hacer un calco de todo lo esperable de su posición. Es decir, a pesar del momento nacionalista mexicano y los procesos propios que esto supondría, no se desdijo la representación estereotípica de lo flamenco.

Ha de precisarse que el estado no es una instancia totalmente independiente o autónoma que se constituya a sí misma. En él operan diferentes situaciones, intereses y posiciones que le van confiriendo una forma particular. Por lo menos en cuanto a la concreción del estado posrevolucionario mexicano, desde épocas tempranas se dio una mutua dependencia entre el estado y la clase empresarial del país, que devino consustancial en su desarrollo. Como lo establece Adrew Paxman:

Después de la Revolución, el Estado y el capital se necesitaron el uno al otro. El gobierno dependía de las élites empresariales para ayudar a reconstruir la economía a través de

inversiones, creación de empleos, pago de impuestos y obtención de préstamos extranjeros. Los industriales, asimismo, dependían del Estado para restablecer el orden, construir carreteras, amansar a los trabajadores radicalizados, velar para que se cumplieran los derechos de la propiedad y promulgar leyes que moderaran el radicalismo de la nueva constitución.<sup>433</sup>

Para Paxman, William Jenkins es un caso paradigmático que ejemplifica cuánto dependía el estado revolucionario de la élite empresarial: en un principio, para su supervivencia y luego, para el dominio y la supremacía de su ala conservadora. Este empresario y magnate estadounidense ayudó a construir carreteras, impulsó una importante compañía farmacéutica, fundó escuelas, construyó hospitales, mercados cubiertos, financió infraestructura de agua potable; sus negocios –que iban desde la bonetería hasta ingenios de azúcar– daban empleo a miles de obreros; incluso, costeó parte de las excavaciones del sitio arqueológico de Monte Albán y contribuyó al financiamiento del cine nacional.

A la par, hacía favores a los gobernantes en turno, quienes lo eximían de seguir la ley al pie de la letra. Quizá entre sus apoyos más significativos a los grupos políticos en disputa por la dirección del país haya sido el financiamiento de la campaña presidencial de Manuel Ávila Camacho, lo que le abrió la puerta a que entre los años 1940 y 1950 tuviera el monopolio de la exhibición cinematográfica de la capital del país. Con todo, Jenkins fue un miembro bastante típico de la élite empresarial de México.<sup>434</sup>

En cuanto al flamenco en el cine, no puede dejarse de lado que la cinematografía mexicana también se vio influida por la presencia de numerosos españoles exiliados que volvían operativas las producciones cargadas de estereotipos españoles, en tanto que ofrecían una plantilla actoral clave para realizarlas. Ha de recordarse que este tipo de películas ya eran consumidas, por lo menos en la capital mexicana, desde antes de la llegada de los exiliados y, probablemente, para varios actores, músicos y demás reparto español, este género “español” podía llegar a representar una suerte de *continuum* en México de las folclóricas de la Segunda República. Por otra parte, no ha de dejarse de lado que la conjunción del flamenco con la cinematografía mexicana se produjo en un contexto de simpatía hacia el hispanismo franquista, con lo cual, de una u otra manera se alentaba el

---

<sup>433</sup> Paxman (2016). *En busca del señor...*, libro electrónico.

<sup>434</sup> Ídem.

género hispánico desde lecturas conservadoras también presentes en la misma industria del cine. De modo que, todos estos factores posibilitaron la presencia de películas con flamenco en el cine mexicano. Su manifestación está lejos de ser azarosa; por el contrario, tiene fuertes trasfondos políticos, ideológicos y contextuales.

Dicho de manera general, en cierto sentido la presencia de los exiliados no supuso una confrontación al sistema ya establecido en la industria mexicana. En efecto, la gran mayoría de sus interpretaciones se adaptó a los arquetipos planteados por el cine nacionalista de México, sólo que los encaraban desde la propia exaltación de lo español.<sup>435</sup> Ahora bien, como ya se decía, las construcciones nacionales están llenas de tensiones y son sujetas a negociación, por lo que la inserción de los artífices de flamenco en este medio dejaría muchos más rasgos que simples incorporaciones fútiles. Muchas veces sus participaciones supusieron continuidades con respecto al horizonte estereotípico, pero otras tantas también lo desplazaron.

#### 4.4 CONTINUIDADES Y DESPLAZAMIENTOS DEL FLAMENCO EN MÉXICO

Los cines mexicano y español convergían en sus representaciones estereotípicas referentes a cada país, así como en sus construcciones dramáticas ligadas a la canción. Ambas cinematografías habían tenido influencia del cine estadounidense, donde la transición del cine silente al sonoro había dado lugar a un cine más que hablado, a uno de canciones, con una fuerte influencia de la revista, la opereta y el teatro musical. La película *The jazz singer* (1927), considerada como el primer largometraje comercial con sonido sincronizado, es una muestra de ese tratamiento. En ésta tiene cabida únicamente un breve diálogo y el resto de la trama se desarrolla muy al estilo de las películas mudas con la gran salvedad de que hay música de acompañamiento propia del filme y números musicales de jazz presentados de manera diegética.<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> Fue hasta 1950 cuando surgió la película *Los olvidados*, del también exiliado Luis Buñuel, la cual marca una distancia decisiva hacia la construcción filmica desde lo estereotípico y, por el contrario, muestra una narrativa de corte etnográfico de la Ciudad de México y de sus clases menos favorecidas. La aparición de dicha película no implicó que las cintas de tipo hispánico perdieran vigencia.

<sup>436</sup> Por diegético me refiero a cuando la fuente sonora está en la misma película, es decir, se encuentra físicamente presente en la escena e interactúa con los personajes y demás elementos narrativos. A diferencia



En cuanto a la cinematografía mexicana de la naciente época sonora, además de la impronta hollywoodense, estuvo influenciada por el teatro burlesco nacional y por un importante influjo de géneros españoles, por ejemplo el sainete y la zarzuela, de los que tomó elementos fundamentales como la desenvoltura de los personajes, los intermedios cantados como incentivos de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre, características que sobretodo se proyectaron en la comedia ranchera.<sup>437</sup>

Para Aurelio de los Reyes, las primeras películas de la “época de oro” –con el éxito comercial de *Allá en el rancho grande* (1936) como emblema– tenían por común denominador el trasplante de elencos, canciones y *sketches* del teatro al cine, en donde varios actores y actrices, letristas, músicos y libretistas se incorporaron. El mismo autor explica que con el declive paulatino de la producción muda en los años veinte, lejos de imperar melodías para el cinematógrafo emanadas de un nacionalismo musical, los cineastas recurrieron a los autores radiofónicos y de obras de teatro para realizar sus películas. No hubo, pues, una música cinematográfica de tradición nacionalista. En cambio se adoptó la fuerte tradición de música de teatro, respaldada por los éxitos radiofónicos y los discos. Esto a razón de que la música popular era un lenguaje ampliamente aceptado por el público, por lo cual el cine asimiló la tradición teatral y la radiofónica.<sup>438</sup>

La canción fue un elemento consustancial al cine de aquella época y le confirió una fisonomía particular. Incluso, las películas popularizaron en México y América Latina una gran cantidad de canciones, al igual que sus autores e intérpretes, lo cual confluyó en discos y giras de presentaciones personales. Al mismo tiempo, la radio y difusoras de gran proyección a nivel Latinoamérica, como la XEW, tuvieron un importante papel en la popularización de estas melodías, letras y artistas.<sup>439</sup> De hecho, radio y cine llegaron a tener una importante interdependencia, pues muchas veces los éxitos musicales del cine continuaron propagándose por la radio –y otros medios como los cancioneros– o a la inversa, un tema muy popular emanado de la radiofonía se volvía el argumento de un rodaje. Incluso, en ocasiones el título de las películas adoptaba el mismo nombre de alguna de las canciones interpretadas en el filme.

---

de la música extradiegética que no emana del espacio filmico, está físicamente ausente de la escena, por ejemplo, una voz en *off*.

<sup>437</sup> Ayala (1968). *La aventura del cine...*, p. 65.

<sup>438</sup> Reyes (1991). *Medio siglo de cine...*, pp. 140-142, 177.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 182.

Pero la canción también fungía como un catalizador de la nueva realidad social. De acuerdo con Lizette Alegre, al término de la Revolución Mexicana la reorganización social trajo como consecuencia una concentración del poder cultural, económico y político en la Ciudad de México. La metrópoli se fue constituyendo como un espacio caracterizado por el entrecruzamiento cultural, dada la significativa movilización de la población del campo a la ciudad. Los migrantes –como se ha sostenido anteriormente– tenían sus propios códigos culturales, incluidos prácticas y gustos musicales, con lo que se incrementó la diversidad de la ciudad y se produjo la necesidad de una reorganización de los códigos urbanos a partir de construir homogeneidad. La canción fue uno de los elementos en los que se conformó el modelo que homogeneizaba la diversidad cultural.<sup>440</sup>

Para Alegre, uno de los efectos de la canción fue el de generar una suerte de uniformidad en los elementos musicales de diferentes tradiciones musicales. Es decir, muchos de estos géneros se transformaron siguiendo el modelo de la canción para adaptarse a las necesidades radiofónicas. La canción tenía un papel relevante no sólo para cohesionar al pueblo, sino para exportar una imagen de mexicanidad. De manera que, a través de la canción se fue creando un sistema unificante por encima de la diversidad del sistema semiótico generado en el marco de la ciudad. Aunque, de manera paradójica, muchas veces no se dejó de subrayar la especificidad de las prácticas musicales de las que se tomaban elementos para la creación de canciones.<sup>441</sup> El flamenco, como se verá más adelante, no estuvo exento de atravesar por esos procesos de “acancionamiento”.

En cuanto a la construcción cinematográfica española de la época sonora, ésta no fue muy diferente a la mexicana. De acuerdo con Julio Arce, en España la gran influencia musical fue la del teatro lírico, el cuplé y las variedades, géneros de donde incorporó

---

<sup>440</sup> Lizette Alegre González (2006). “Música migrante y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento musical” en Fernando Híjar (coordinador) *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración e identidad*, Ciudad de México, CONACULTA, pp. 221-222, 225.

<sup>441</sup> *Ibid.*, pp. 225-226, 243-245.

La autora estudia el caso del son huasteco y cómo ésta música es manejada en la película *Los tres huastecos*. Analiza la forma en que los elementos fundamentales del código de este se adecuan al sistema-canción. Por ejemplo, la práctica de improvisación letrística del huasteco se sujeta a la norma de la canción, por lo que el son se muestra con letras rígidamente establecidas y sin autonomía de las coplas. Pero a la vez se conservan rasgos distintivos de esa tradición como el falsete, en donde en el marco de la canción juega un papel más de signo de “huastequidad”, que como parte del código del son.

músicas y narrativas populares.<sup>442</sup> Sin embargo, para Arce, tanto en el caso mexicano como en el español, se trata de un cine articulado esencialmente por canciones, o sea, la puesta escénica giraba en torno a ella. Esto también ocurría en otras cinematografías latinoamericanas, como fue en el caso de la Argentina. Así, la canción compone un elemento narrativo generalmente diegético y su presencia se encuentra justificada ya sea porque los protagonistas cantan, porque se dedican a ello, o porque es su manera natural de expresar las emociones, sus sentimientos o su identidad.<sup>443</sup>

Las películas hispanizantes realizadas en México no perdieron tales características. Un ejemplo es *La luna enamorada* (1945). En la cinta se observan varios de los aspectos señalados, empezando por el título, el cual se retoma de una de las canciones que tienen lugar en la película. La historia comienza cuando el torero gitano Cagancho y la adinerada mexicana –y comprometida– Laura, luego de conocerse de manera brusca comienzan a cortejarse. Coinciden en un cabaret, donde, entre otras variedades, se presenta de acuerdo a las palabras del filme, un “conjunto de bailaoras y cantaores gitanos [que] van a ofrecer, en primer término, *La luna enamorá*, bulerías gitanas”.

Precisamente, en voz del cantautor exiliado “Niño del Brillante” escuchamos dicha composición en una clase de interludio musical que hace referencia a la trama. A su vez, los protagonistas representan parte de las acciones que indica la letra cantada, concretamente una sección referente al intercambio de miradas, el cual se traspasa literalmente a la acción. A modo de ilustrar lo anterior se muestran a continuación la transcripción del fragmento de la letra citada y los fotogramas respectivos a la escenificación de la canción (figuras 21 y 22).

Dicen que la luna tiene  
amores con un calé  
Y que toditas las noches  
con el gitano se ve.

Y que el gitano la mira

---

<sup>442</sup> Julio Arce (2012). “Un cine musical para la Hispanidad. Canción y dramaturgia en la `españolada ranchera” en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 24, julio-diciembre, Universidad Complutense de Madrid, p. 48.

<sup>443</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

Porque se muere por ella  
Y la lunita se ríe  
porque es coqueta, porque es coqueta.



Figura 21. Fotograma de *La luna enamorada*.



Figura 22. Fotograma de *La luna enamorada*.

Algo muy similar sucede en otra de las escenas del filme. La bailaora Carmen Amaya, en el rol de mujer despechada ante el amor no correspondido del torero, en otro interludio musical canta y baila flamenco. Interpreta el “palo” flamenco de Colombiana que se vuelve parte de la narrativa de la película. Esto sucede justo en el momento en que Laura y Cagancho comienzan a tener más cercanía, y éste último comienza a alejarse de la bailaora.

Me gusta estar en la sierra  
Que cuando viene el nuevo día  
Más me acuerdo de tus amores  
Y de tus malas partidas  
Me consuelo con las flores  
Que esa es mi única alegría

Quisiera cariño mío  
Que tú nunca me olvidaras  
Y tus labios con los míos en un beso  
Se ajuntaran y que no hubiera en el mundo  
Naide que nos separara



Figura 23. Fotograma de *La luna enamorada*.  
Carmen Amaya canta a Cagancho.

En esta película, como en muchas otras de las enlistadas anteriormente, se encuentra el caso de presentar el flamenco ajustado a la norma de la canción. Se muestra así a Carmen Amaya interpretar la canción *La bien pagada*, acompañada por la guitarra en el compás del “palo” bulería. Lejos de activarse el código del flamenco a plenitud bajo dos intérpretes enteramente capacitados, como lo son Amaya y el guitarrista Sabicas (quien acompaña la canción), se supeditan a la secuencia de la letra establecida por la canción. Si bien se encuentra presente el compás de doce tiempos propio de la bulería y aspectos técnicos de característicos de la guitarra flamenca como el rasgueo, la rigidez de la letra no permite ir más allá. Se produce, pues, una contención o captura del código por el sistema-canción.<sup>444</sup>

Recapitulando, la canción como elemento medular del cine, es otro componente que acercó las propuestas fílmicas de España –republicana y franquista– y México; tanto que las películas hispanizantes de factura mexicana no sólo se vinculaban a las representaciones de las españoladas. También tuvo lugar a un género híbrido oscilante entre la comedia romántica y el melodrama, que Julio Arce denomina “españolada ranchera”, en virtud de

---

<sup>444</sup> Estos procesos de acancionamiento son comunes en varios géneros musicales. En el caso del flamenco se dan tanto en México como en España y es común que se les conozca como canción por bulería cuando, como en el ejemplo mostrado, se usa el compás de bulería como base rítmica.

que se presentan en un mismo espacio estereotipos de España (casi siempre referidos a Andalucía) y de México sin mayores contratiempo, en donde evidentemente lo musical tenía un papel fundamental.<sup>445</sup>

Emilio García Riera también señala esa conjunción. Por citar un par de ejemplos, la película *Seda, sangre y sol* es “un melodrama taurino situado, como todos los del género, en una tierra de nadie hispanoamericana en la que el canto flamenco y la canción ranchera alterna con toda naturalidad”.<sup>446</sup> En relación a *La morena de mi copla*, Riera señala que tal “melodrama folklórico taurino al estilo español proponía una serie de piezas intercambiables para hacer posible su adopción en México; o el torero era mexicano y la dama gitana o el torero gitano y la dama mexicana”.<sup>447</sup>

En tales enlaces de la “españolada ranchera”, el flamenco suele actuar como refuerzo de esquemas morales, de modo que la práctica de este género usualmente es asociada al exceso, la juerga, la perdición y el “mal camino”. Un ejemplo es *Sol y sombra* (1945), película en la cual Antonio, hijo de un ganadero español asentado en México, es expulsado de la escuela de medicina y rompe a su vez el compromiso matrimonial con Carmen, una muchacha de respetable cuna. Contrario a lo que se espera de él, comienza a salir con unos supuestos gitanos y se enamora de la bailarina de flamenco, Angustias. Una escena que marca el punto neurálgico entre el conflicto familiar y su resolución, ocurre en “Los nopales”, una cantina de ínfima categoría a donde solían ir los intérpretes de flamenco luego de trabajar en un cabaret. El padre acude al lugar para sorprender y aleccionar a su hijo. Lo halla en plena fiesta flamenca. Se reafirma entonces la desgracia en la que se encuentra el primogénito, en donde tendrá que afrontar la disyuntiva entre dejar la vida propia de los practicantes de flamenco, u olvidarse de ésta y enderezar el camino. Al final se redime y se casa con quien debe.

Para el caso, destaca la fiesta flamenca suscitada en “Los nopales”. Vemos en ella a los intérpretes de flamenco bebiendo y hablando, a Antonio con Angustias, pero sin que haya música de por medio. Inesperadamente, aparece Carmen. Justamente, en cuanto Antonio se dirige a hablar con Carmen –quien quiere persuadirlo de dejar ese lugar– uno de

---

<sup>445</sup> Arce (2012). “Un cine musical...”, pp. 46-47.

<sup>446</sup> García (1970). *Historia documental...* t. II, p. 42.

<sup>447</sup> García (1971), *Historia documental...* t. III, p. 61.



los guitarristas presentes comienza a tocar una soleá (un “palo” flamenco) que enmarca el siguiente diálogo:

**Antonio:** ¡Carmen! ¿Tú aquí?

**Carmen:** Sí. ¿Te sorprende?

**Antonio:** Naturalmente. Este no es un lugar a propósito para ti.

**Carmen:** Ni para ti. Sin embargo, aquí estamos los dos.

**Antonio:** ¿Vienes a armarme un escándalo?

**Carmen:** ¡Qué disparate! Aquí y en todas partes yo soy una señorita, a menos que tú publiques lo contrario [...]

**Antonio:** Entonces, no comprendo.

**Carmen:** Claro. Esperarás verme nerviosa, dando gritos de celos y de despecho. Sin embargo, me encuentras como si viniera de misa.

**Antonio:** ¿No será que has venido a decirme que ya no te importo?

**Carmen:** Hay alguien que me importa más.

**Antonio:** ¿¿Quién?!

**Carmen:** No te sulfures y vamos hacia allá, que ese ruido de los flamencos me parte el alma.

Destaca la escala de valores presentes en el diálogo –católicos, moralistas y machistas– lastimosamente comunes en la filmografía mexicana del tiempo. Interesa, además, que el flamenco se destina para acompañar un conflicto moral a la vez que se identifica con éste. Contrariamente, cuando el padre de Antonio cree que su hijo se ha graduado de médico, para demostrare el orgullo que siente por él, le prepara una fiesta en su hacienda, en donde interviene un mariachi. En ello también se observa una diferenciación de espacios para la música y sus intérpretes, así como de sus implicaciones morales.

Mientras el lugar del flamenco es el de la cantina de bajo nivel y se identifica con la vergüenza y el ruido, el mariachi se desenvuelve en la hacienda, vinculándose con la jactancia. Aunque en ambos momentos la música envuelve una fiesta y en las dos se encuentra el padre, en la hacienda éste la organiza, pues corresponde con sus valores; mientras que en “Los nopales” aparece para disiparla. No sólo eso, lejos de sentir orgullo, el padre encara a Angustias, en quien sólo ve a una mujer cuyo único móvil puede ser el

dinero, y que además aleja a su hijo de una buena mujer. Ella, en una suerte de manda, decide nunca más volver a ver a Antonio. Nuevamente, vemos la construcción dicotómica de la mujer (buena-mala) que anteriormente se había visto con la primera película sonora mexicana: *Santa*. Esta vez, el flamenco también toma parte en esa representación.



Figura 24. Fotograma de *Sol y sombra*.

La bailaora Angustias (Luana de Alcañiz) abandona “Los nopales”, luego de ser enjuiciada por el padre de Antonio.

Uno de los pocos ejemplos extradiegéticos de flamenco lo encontramos en *La morena de mi copla* (1945). La película se sitúa en una España rural y pretérita. Ahí, la gitana Trini y su madre son detenidas por la guardia civil, debido al presunto robo de un burro.

**Guardia civil 1:** ¿De dónde vienen?

**Trini:** Del cortijo de los Retamales.

**Guardia civil 1:** ¿De los Retamales? Entonces son ustedes las que esta mañana han salido de allí robándose el burro.

**Madre:** El burro es nuestro. Lo adquirió mi marido, que en gloria esté. No pertenece al dueño del cortijo.

**Guardia civil 2:** El dueño dice lo contrario. Las anda buscando para que sean detenidas.

**Trini:** [...] Señor, por la virgen Fuensanta. Por aquella cruz en alto de la semilla que parece que ya está cerca del cielo, como dice la copla. El burro es nuestro, es lo único que nos dejó mi padre. [...] Por favor. Se lo pido de rodillas.

**Guardia civil 1:** Llegó la hora de que me hablaras de usted y de rodillas.

**Trini:** Lo hago para que no le pase nada a mi madre.

**Guardia civil 1:** Ahora se pondrá todo en claro. Vamos para Córdoba.

**Trini:** ¿Y vamos a ir a Córdoba como criminales?

**Guardia civil 1:** ¿Es que tenía la pretensión de entrar bajo palio?

**Trini:** Queremos entrar como personas honradas que somos.

**Guardia civil 2:** Vamos. Deje de perseverar y apéese del burro que por ahora no es suyo.

La escena sucede sin música, pero al momento en que los guardias determinan que Trini y su madre son ladronas y las toman presas, comienza a sonar una bulería. Con ese “palo” de fondo caminan detenidas, mientras dos personajes se preguntan qué es lo que habrán hecho para ser detenidas. La música encuadra el conflicto que da pie al resto de la trama de la película. La escena, pues, muestra a los personajes bajo la imagen estereotípica del andaluz gitano, quien habla con versos, frases referidas a vírgenes, ladrón y además se remarca su condición sonoramente, en la que el flamenco se acomoda como una pieza más del estereotipo.

Lo hasta aquí señalado gira en torno a las continuidades que los exiliados españoles y el flamenco tenían respecto al ordenamiento imperante en la cinematografía. Para ser claros, la gran mayoría de sus intervenciones se daban desde ese horizonte. Aun así, de ninguna manera se quiere dar a entender que se adscribían a este orden ideológico en su traslado a México. Probablemente, visto como se ha planteado se sienta cierto apolitismo por parte de estos actores y otros partícipes de la industria fílmica provenientes de la España republicana.

Es cierto que poco se sabe de las posturas políticas de este contingente de exiliados españoles. No obstante, actualmente respecto a los practicantes de flamenco, algunos estudios muestran su actividad dentro de la Segunda República, con objeto de desmarcar a

esta expresión del espacio de la derecha, en donde suele ubicarse dado el uso que el franquismo hizo en términos propagandísticos y folclóricos.

Así, la afinidad a la República de varios artífices de flamenco, como Pepe Hurtado, “Niño Caravaca”, “Niño del brillante”, Carmen Amaya –artistas que luego encontramos exiliados en México trabajando en teatros, cabarets y el cine–, se daba en actos públicos. Algunos de ellos, como Pepe Hurtado, producían desde los “palos” del flamenco letras y música en apoyo a la República, por ejemplo los fandangos republicanos. También, se sabe que compañeros de estos artistas murieron en el frente peleando por el bando republicano.<sup>448</sup> Entonces, el hecho de conocer poco sobre los posicionamientos de estos personajes, no implica su apolitismo.

Sobre la postura política en México de este grupo, es necesario considerar varios factores. En principio, no debe perderse de vista el artículo 33 de la constitución mexicana, en el cual se establece que el poder ejecutivo tiene la facultad de hacer abandonar el territorio nacional, inmediatamente y sin necesidad de juicio previo, a todo extranjero cuya permanencia juzgue inconveniente. Además, ese mismo artículo dispone que los extranjeros no deben de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país.<sup>449</sup> En este sentido, ha de recordarse la polémica que produjo la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Como es bien sabido, en ésta se muestran contextos de pobreza y violencia en México, es decir, la cara opuesta de los temas de la cinematografía mexicana y su manejo. Presuntamente, se impulsó la aplicación de dicho artículo a Buñuel, luego de que su cinta no fuera bien recibida por la crítica mexicana, el gobierno, la clase alta del país y personalidades de la industria cinematográfica.

Además, tuvo fuertes roces con el Sindicato de Actores –presidido en ese entonces por Jorge Negrete– de donde surgieron intentos por sabotear la película.<sup>450</sup> Asimismo, según testimonios de algunos hijos de descendientes del exilio, si bien se esperaba la caída de Franco para volver a España, los temas de la guerra civil, los campos de concentración y

---

<sup>448</sup> Montse Madrilejos (2010). “El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República” en *Revista de Investigación sobre flamenco “La Madrugá”*, núm. 2, junio, Universidad de Murcia, pp. 5-15.

<sup>449</sup> Puede verse: <http://observatoriocolef.org/wp-content/uploads/2018/11/17.pdf> [recuperado en julio de 2020].

<sup>450</sup> Gabriela Martínez (2020). “De *Gran casino* a *Simón del desierto*: la etapa mexicana de Luis Buñuel”. Consultado en línea: <https://moreliafilmfest.com/la-etapa-mexicana-en-la-filmografia-de-luis-bunuel/> [Recuperado en julio de 2020].

otras cuestiones relacionadas a la República se convirtieron en tema tabú, poco o nada se hablaba de ello en el ámbito doméstico.<sup>451</sup>

En resumen, los artífices de flamenco, pero también actrices, actores y otros personajes del exilio afines al medio cinematográfico, daban continuidad a los paradigmas más reaccionarios o conservadores del cine mexicano y de las llamadas españoladas. Pero ello estaba determinado, en buena medida, por el contexto político y legal. Es decir, las continuidades se daban con cierta coerción de por medio.

De igual manera, debe tomarse en cuenta que para esa época, muchos de estos personajes luchaban por establecerse, por encontrar un asidero que los alejara de la guerra y del franquismo, por lo cual la situación podría entenderse como parte de los procesos de adaptación de la vida en el exilio. Podríamos pensar con James C. Scott, que esto que aquí denomino como continuidades, conforma un tipo de discurso público, una autorrepresentación de lo esperable de ellos dada su condición española y en muchos casos andaluza, esto bajo la mirada hegemónica tejida en el cine y en el imaginario ventrílocuo de lo nacional.<sup>452</sup>

Un ejemplo de la discontinuidad de la imagen pública guiada por el estereotipo, tiene lugar en un encuentro entre el periodista Ramón Pérez y Carmen Amaya. Ramón buscó a la bailaora en su hotel, para que le diera sus impresiones sobre el rodaje mexicano *Sierra Morena*. Amaya, que muchas veces se presentó falsamente y con fines publicitarios como gitana nacida en las cuevas del Sacromonte, se le identificaba ampliamente con esa imagen de gitana y flamenca “de postal”, misma que la acompañó hasta el resto de sus días. El reportero, con tales ideas, al ver a Carmen Amaya fuera de escena –literal y

---

<sup>451</sup> Testimonios de Antonio Díaz Rendón y Eva Alcázar. Tomados del conversatorio *Voces y ecos de los músicos del exilio republicano español*, Ciudad de México, FaM-UNAM, 23 de octubre de 2019.

Cabe mencionar que en tres encuentros que he podido entablar con el hijo del cantautor exiliado Florencio Castelló, cuando toco el tema de la República, del franquismo o de las posturas políticas de su padre, nunca he obtenido ningún tipo de respuesta más allá de afirmaciones vagas o cambios de tema. Concretamente de qué pensaba el padre o la familia de la situación que se vivía en España mientras ellos se encontraban exiliados en México, lo único que ha comentado es que no querían regresar, pues por allá “la cosa estaba fatal”.

<sup>452</sup> A grandes rasgos James C. Scott postula la existencia de cuatro variedades de discurso político entre los grupos subordinados, situadas entre los polos público y oculto, de acuerdo con su grado de conformidad con el lenguaje oficial y según la naturaleza de su público. La forma de discurso más segura y más pública es la que adopta como punto de partida el halagador autorretrato de las élites. En el otro extremo, el discurso oculto se da fuera del escenario descrito anteriormente, los subordinados se reúnen lejos de la mirada intimidante del poder; es posible por ello el surgimiento de una política claramente disidente. Véase: James C. Scott (2000 [1990]). *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ciudad de México, Era, p. 42-43.

metafóricamente– quedó sorprendido, pues Amaya no estaba dispuesta a representar el estereotipo del flamenco más allá del escenario.

Carmen Amaya es una mujer desconcertante. Habla sin gitanerías, como una dama de la clase media... Eso sí, las palabras salen de su boca como disparos de ametralladora... El caló se queda, por lo visto, para el cine y el teatro... Confieso mi desilusión... [...] Así, sin ceceos, sin expresiones cañis, sin gitanerías... como una dama de la clase media... Y yo que esperaba a cada rato un ¡ojú!, un ¡olé!, un ¡mardita sea...! Confieso mi desilusión...<sup>453</sup>

Las discontinuidades también llegaban a ocurrir en la pantalla. Olga Picún sugiere que la película *Pepita Jiménez* (1945), bajo la dirección de Emilio Fernández, da cuenta de una nueva escena cinematográfica mexicana nutrida por un número considerable de españoles. El filme, si bien recupera elementos de la cultura andaluza en tanto símbolo arbitrario de España, para la autora no llega a convertirse en la típica españolada. Contrariamente, esta adaptación de la novela homónima de Juan Varela, contiene ciertos componentes de resistencia, en particular respecto al rol femenino. Así, sin llegar a ser propiamente contestataria o feminista, introduce algunas escenas que podrían leerse como cuestionamientos a la moral promovida por el franquismo.<sup>454</sup>

En la cinta, luego de que Pepita fuera obligada a casarse con un usurero del pueblo, de quien enviuda al poco tiempo, se enamora de Luis, un seminarista. Aunque ella está al borde del compromiso con el padre de Luis, rechaza la proposición públicamente. A su vez, confronta al aspirante a cura para que entablen una relación:

Yo no soy más que una pobre mujer que llegó a querer sin que le importara nada, hasta que su alma se hundiera en el infierno, hasta sentirse capaz de quitarle a dios mismo, como mujer, el amor de un hombre [...] Eso soy yo. Ya ve que se lo confieso sin recato. Usted, en

---

<sup>453</sup> Ramón Pérez Díaz (1945). “Habla Carmen Amaya sobre la película ‘Sierra Morena’” en *El Redondel*, 2ª sección, 25 de marzo, p. 1.

<sup>454</sup> Olga Picún (2017). “La resistencia desde el exilio: *Pepita Jiménez* en México” en Carredano y Picún (eds.). *Huellas y rostros...*, pp. 174-177, 186.

Las políticas de género instauradas por la Sección Femenina de la Falange Española constituyeron un ámbito de adoctrinamiento religioso y patriótico. Ahí se estableció un arquetipo de mujer edificado sobre la desigualdad y la diferenciación jerárquica respecto del hombre, considerada inferior tanto espiritual como intelectualmente y su vida se centraba al ámbito doméstico. Su mayor virtud era la de procrear, aunque sin estar relacionada a los placeres de la sexualidad, por lo que también debía evitarse la sensualidad en la vestimenta y en el comportamiento. *Ibid.*, pp. 180-181.

cambio, usted que me miró con amor, que me hizo quererle con toda mi alma, ahora falta a sus deberes de hombre. Se escuda en un compromiso contraído con dios. Usted no sirve para marido, ni siquiera para amante y menos todavía para sacerdote. [...] Yo no tengo la culpa de que usted haya despertado en mí esta pasión, porque yo amo de usted no sólo el alma, sino el cuerpo [...].

En este pasaje de la película el personaje femenino se impone momentáneamente al hombre. Rechaza en primera instancia volverse a casar por obligación, luego confronta directamente a otro personaje masculino, en donde además de poner en entre dicho los compromisos religiosos, denigra la dignidad sacerdotal de Luis. Adicionalmente, hace explícitos sus deseos en términos corporales. Aunque la película está inmersa en los valores plantados por el cine mexicano, tensiona con los mismos en varios momentos, pero sobre todo con aspectos del franquismo.<sup>455</sup>

En cuanto al flamenco, desde la presencia diegética, se sumaba al descontento generalizado del pueblo por el casamiento forzado entre la casi púber Pepita y el acaudalado prestador de dinero de edad avanzada. Lo hacía a través de una malagueña, cuya letra decía: “Es muy linda y con salero, es Pepita y es bonita, [...] se la lleva un usurero...”.

Ha de advertirse la significativa distribución que el cine mexicano tenía internacionalmente para esos momentos. Esta película, cuyo reparto estaba integrado en gran medida por exiliados, era un potencial medio de introducción en el espacio español. Al final, la película en verdad resultó ser conflictiva para el franquismo, pues su aparato de censura decidió no importarla a razón de los actores que participaban en ella y por su contenido inapropiado para la moral.<sup>456</sup>

De igual manera, y más centrado en el tema que nos ocupa, algunas escenas de la filmografía rastreada apelan a un entendimiento del flamenco más allá del estereotipo; es el caso de *Ni sangre, ni arena* (1941). La película es una suerte de parodia a la novela taurina del español Vicente Blasco *Sangre y arena*, misma que había sido llevada al cine dos

---

<sup>455</sup> Como lo es que parte importante de la trama suceda durante las fiestas de san Juan, celebración suprimida por el franquismo.

<sup>456</sup> Picún (2017). “La resistencia desde el exilio...”, pp. 178, 187.

décadas antes, convirtiéndose en un precedente de las posteriores españoladas.<sup>457</sup> En el filme mexicano, el actor cómico Mario Moreno “Cantinflas” es confundido con el torero Manolete y comienza a vivir como si fuera éste. La situación lo lleva a una fiesta en su honor, en donde la cuadrilla del diestro original lo increpa. En la escena, a través de cante flamenco se le cuestiona su falta de concordancia con la idea preestablecida de un “auténtico” matador y flamenco. Así, con el “palo” flamenco de garrotín, primero, y luego con un fandango, le cantan las siguientes letras:

Para ser buen mataor  
Y cantaor de flamenco  
Se tiene que ser sevillano  
Por fuera y también por dentro  
Escucha chiquilla  
No se puede matar al toro  
Con pelito en la barbilla [garrotín]

Él presumió de torero  
Él presumió de flamenco  
Se vio que no era torero  
Ni tan siquiera flamenco [fandango]

Mientras eso ocurre, Cantinflas le hace “jaleos” al cantaor y a los guitarristas presentes en la escena, es decir, emite voces de animación que suelen darse en dicho género. Destaca que, si bien recurre a algunas de las formulaciones más estereotípicas como ¡olé! o a frases como “mardita sea”, también usa otras expresiones que cumplen la misma función, pero distantes de ese horizonte, como “así se toca señor”. Luego le piden que ahora él cante, y desde el mismo “palo” de fandango les contesta

---

<sup>457</sup> La realización cinematográfica de *Sangre y arena* (1922), adaptado por el propio Vicente Blasco y protagonizada por Rodolfo Valentino, fue una producción estadounidense a cargo del director francés Max André, la cual se despojó de toda arista de crítica socio-política contenida en el libro. Se convirtió en un melodrama taurino acomodado a las normativas que imponía el modelo cinematográfico de Estados Unidos. Véase: Ortega (2012). “De la españolada al *fake*...”, p. 104.



**Cantinflas:** Así se canta, viene de ahí:

Soy mexicano señores  
Y soy flamenco de verdad  
Y que me echen cualquier toro  
Aunque sea mayor de edad.

Subrayo la manera en que canta Cantinflas, pues aunque con elementos cómicos, es bastante cercana a los parámetros del cante de fandango. En términos melódicos, su voz alcanza las notas principales de este “palo”. Es decir, su respuesta no sólo se da en cuanto al contenido de la letra, sino desde los propios códigos de la manera en que se ejecuta el género.

En medio de esa suerte de lucha desde el cante, una muchacha mira con particular atención a Cantinflas. Un personaje masculino se le acerca y le dice: “Cómo puedes fijarte en ese tipo. ¿Por qué diablos no se sube los pantalones?” A lo que ella responde: “es que es flamenco de Iztacalco”. La referencia a Iztacalco no deja de ser significativa. Como se sabe, éste es uno de los barrios más antiguos de México, cuyo asentamiento, en las inmediaciones del lago de Texcoco, data de tiempos precolombinos y para los años cuarenta es uno de los asentamientos de corte “popular” de la Ciudad de México.

En suma, la escena debate la propiedad exclusiva del flamenco a un prototipo de personaje: el andaluz y gitano. Contrariamente, lejos de los referentes estereotípicos, se constituye la imagen del flamenco desde otro horizonte, en este caso, desde el que bien puede enarbolar un mexicano con sus propias referencialidades, pero dispuestas a través de los códigos propios de esta expresión.

Así, aunque en la escena el cante queda situado como un elemento narrativo, para la película y la intervención de Cantinflas tiene por objeto ser un episodio cómico. Se observa un acto flamenco que interrumpe la fantasía de una identidad única de la expresión, en donde al afirmar que el personaje encarnado por Cantinflas es un flamenco de Iztacalco, queda desplazado el significado fijo instaurado con el estereotipo y se advierte una apertura de otros significados y sujetos posibles para el flamenco.



Figura 25. Fotograma de *Ni sangre ni arena*. Cantinflas es increpado por la cuadrilla del torero Manolete a través de cante flamenco.

Otro ejemplo de desplazamiento del estereotipo del flamenco se encuentra en la película *Santa* (1943). Norman Foster, a consecuencia de la presencia de los artistas exiliados asociados al género, es capaz de reflejar la importancia concedida al tema en la novela de Federico Gamboa.<sup>458</sup> Así, se observa que el empoderamiento de la protagonista corre a la par de la presencia del flamenco. Dicho género, junto con la pieza “Santa” de Agustín Lara, enmarcan diferentes puntos nodales de la trama.

De particular interés es la escena donde el Jarameño –torero amante de Santa– anuncia que dejará México para irse a Madrid junto con la protagonista. El contexto que da pie a tal noticia se da en el marco de una tertulia en la casa de españoles “La Guipuzcoana”, una especie de pensión para españoles. Estas reuniones también están presentes en la novela de Gamboa, en las que generalmente se habla de temas hispanófilos. En cambio, en el rodaje se discute sobre formas de cante flamenco y de estilos de tocar la guitarra. Destacan la ejecución guitarrística dada en la escena y los “palos” flamencos de que se habla. En otros términos, es un fragmento que contiene varias sutilezas sobre la práctica del

---

<sup>458</sup> La novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa ha sido adaptada al cine en cuatro ocasiones: 1918, por Luis G. Peredo; 1932, por Antonio Moreno (versión considerada como la primera película del cine sonoro mexicana); 1943, por Norman Foster; y 1969 por Emilio Gómez Muriel.

flamenco, sin duda captados más por espectadores familiarizados con este género que por los ajenos a él. Es decir, la escena no cae en el uso de estereotipos excesivos, y por el contrario da un asomo del flamenco como una episteme particular. Por otra parte, vemos a una mujer tocando la guitarra, lo que es pertinente de señalar pues en el *corpus* recogido, como en otros filmes, el toque de guitarra flamenca se construye como un territorio masculino.

En dicha tertulia se realiza una especie de retos para ver quién sabe más sobre guitarra y cante. Entonces aparece la casera de la pensión y uno de los residentes le dice: “ésta es una discusión muy seria de cante y guitarra que ustedes los guipuzcoanos no pueden entender”. Lo que quiere decir que ella, en tanto proveniente de Guipúzcoa – provincia del país Vasco– frente a ellos que son andaluces (y hombres) no puede aportar nada al tema. Ella les dice que le den la guitarra para mostrarles cómo se debe tocar. Es interesante que en la escena la actriz no está realmente tocando la guitarra, básicamente sólo la sujeta. Pero ese gesto, además de contravenir el dominio andaluz sobre el saber del flamenco, desplaza el predominio del toque de guitarra y del conocimiento varonil. Se afirma, pues, el conocimiento y práctica del flamenco desde un ordenamiento no hegemónico. Para decirlo en palabras de Homi Bhabha, la escena muestra un intersticio en donde la narrativa dada desde el poder se ve interrumpida.<sup>459</sup>

---

<sup>459</sup> Bhabha (2002). *El lugar de la cultura...*, pp. 98-107.



Figura 26. Fotograma de la película *Santa*.  
Tertulia en “La Guipuzcoana”

Por otra parte, María Luisa Ortega sugiere que las escenas cinematográficas de gran carga estereotípica –puntualmente las folklóricas del cine español–, también pueden responder a una representación “falseada”. Falsa no en el sentido de su correspondencia con la realidad, sino como una exageración tal de los elementos que dejan de tener credibilidad. La autora, se suma a la lectura de Jo Labanyi, quien sostiene que lo estereotípico es sujeto a revertirse por diversos modos y fines, no siendo un condicionamiento cerrado, ni acabado. De tal forma es posible tener un alto grado de conciencia del artificio que se entrama a través de éste y dotarlo de una lectura irónica o paródica. Dicho de otra manera, es posible subvertir el estereotipo imitándolo hasta el punto del exceso, de modo que se muestre su falsedad o por lo menos haya un nivel de desplazamiento de los sentidos más canónicos del mismo.<sup>460</sup>

Podemos encontrar un ejemplo de ello en la cinta *Una gitana en México* (1943). Es una película que asoma tenuemente el tema del exilio y la guerra. En general, es la típica conjunción del estereotipo español y el mexicano, con flamenco de por medio. Emilio García Riera dice lo siguiente de este filme:

---

<sup>460</sup> Ortega (2012). “De la española al *fake*...”, pp. 107-111 y Labanyi (2003). “Lo andaluz en el cine...”, pp. 9, 11.

Entre las decenas y decenas de miles de refugiados españoles que vinieron a México, había toda clase de gente. Pero los argumentistas de esta película discurrieron con una exactitud que sólo puede dar la firme voluntad de irrealismo para encontrar precisamente el tipo de refugiado que nunca pudo existir. *Faraón* y su hija (la gitana más linda del Albaicín, nada menos) no podían ubicarse ni en México ni en España, sino en un ámbito que fuera apreciada su constante disposición a ser graciosos por una fatalidad de raza. O sea, tenían que comportarse siempre como caricaturas.<sup>461</sup>

Bajo el contexto explicado por Riera, el actor exiliado Ángel Garasa (*Faraón* en la película) funge como el padre de la también expatriada Paquita de Ronda (María Antonia). Huyendo de España, se instalan en una humilde vecindad mexicana, donde en medio del ocio, *Faraón* le da lecciones de cómo ser un buen español a Pancho, uno de sus vecinos (encarnado por el actor cómico mexicano Manuel Méndez), y éste a su vez le enseña cómo ser un auténtico mexicano. En la escena recurren a exageraciones en las formas del habla, modismos, cante y baile flamenco, lo mismo que a beber tequila, decir versos, cantar el corrido “La Jesusita”, entre otras acciones. Recurren, pues, a imágenes y sonoridades claramente estereotípicas, pero llevadas a un extremo que lejos de ser creíbles se transforman en un acto cómico. En la misma escena hay espectadores quienes los miran con extrañeza y se ríen de su comportamiento. Nadie supone que uno y otro sean representaciones de un español o de un mexicano en términos realistas. Como señalan Labanyi y Ortega, el estereotipo es desplazado al exagerarlo al punto de develar su falsedad.

Las lecturas señaladas hasta aquí, probablemente no se dieran tanto desde un ánimo de resistencia, sino más desde la inventiva y a partir de un matiz creativo que también posibilitaba otro tipo de entendimiento de lo español y del flamenco. Como sea, no dejan de ser relevantes tales reinterpretaciones, dado que generan tensiones con los estereotipos imbuidos en el cine, además de que recuperan de algún modo la capacidad de enunciación de sus actores. O sea, se revierte aunque sea momentáneamente lo que se ha referido como condición ventrílocua, se da en ese proceso una recuperación de la propia voz, distanciada de las construcciones hegemónicas.

---

<sup>461</sup> García (1970). *Historia documental...* t. II, 1970, p. 188.

Considero también, que son claras muestras de la disputa por el establecimiento de los significados del flamenco, por hacer valer otras versiones más allá de las plasmadas desde el estereotipo. Aun así, no ha de perderse de vista que las tramas de las películas, lejos de estos breves momentos discrepantes, reproducían abrumadoramente las pautas de la industria cinematográfica.

Para finales del periodo se encuentran dos películas de interés: *Han matado a Tongolele* (1948) y *El rey del barrio* (1949). Esencialmente, se constituyen fuera del marco hispanizante de la “españolada ranchera”, además de que son producidas luego de la presidencia de Manuel Ávila Camacho. De esta manera, la película sobre Tongolele (Yolanda Montes) transcurre en su totalidad al interior de un teatro. Ahí ocurren una sucesión de números musicales que revisten las intervenciones dancísticas de dicha actriz, y que dan lugar a combinaciones tan *sui generis* como ver un número de son jarocho con la bamba, seguido de un cuadro flamenco tocando bulería, para luego dar paso a una danza de Tongolele. Eso sí, todas las intervenciones están construidas desde sus respectivos estereotipos. Tras bambalinas fragua un asesinato con sus respectivas indagaciones policíacas. Dentro de la sucesión de música y bailables, destaca que inmediatamente después de una de las intervenciones del grupo de flamenco –que como en el resto de las películas aludidas está integrado básicamente en su totalidad por exiliados españoles– se extiende sobre el escenario una manta que dice: “México necesita escuelas. Patria, te doy de tu dicha la clave”.

En cuanto a *El rey del barrio*, es la primera ocasión que se ubica flamenco sin estar interpretado por alguno de los exiliados referenciados. En este filme, desde la parodia, Tintan construye el personaje del cantaor “El niño de pecho”, como un artilugio para meterse a robar a una casa de gente adinerada. Ahí, interpreta con un ritmo cercano a la bulería el tema de *La barca de oro* del compositor mexicano Cuco Sánchez.

*El rey del barrio*, desde mi punto de vista, marca simbólicamente un punto de inflexión en el desarrollo del flamenco en México por dos razones: uno, muestra que en una película dirigida al público mexicano tiene pertinencia introducir un gag construido a partir de una expresión como el flamenco, lo cual nos da una señal del nivel de inserción que tenía este género en México. Dos, cierra una etapa que denomino como “flamenco del exilio”. No sólo a razón de que no aparezcan en elenco artífices de flamenco transterrados,

sino (como se verá en el siguiente capítulo) porque el contexto de producciones con flamenco luego de este estreno, cambia sustancialmente.

Resta decir que el exilio español y sus artífices de flamenco fueron dejando rastros de su presencia de distintas maneras. Esta vez, más allá de los teatros, restaurantes y cabarets, tejieron memoria en un medio tan potente como el cine. El actuar de los artífices de flamenco en las películas muestra que el significado de esta expresión no es fijo, sino que puede haber interrupciones y desviaciones de los referentes estereotípicos, incluso dentro de un medio tan poderoso como el cinematográfico, mismo que contribuía a construir y reiterar formas acotadas de comprender y activar a las expresiones culturales.

Por lo anterior, ha de reconocerse que el cine resultó un medio eficaz para examinar las articulaciones ideológicas decantadas en el flamenco, a la vez que permitió observar cómo podían darse otro tipo de lecturas. Analizar la cinematografía mexicana desde este conjunto de exiliados practicantes de flamenco, permitió ver, por una parte, otro terreno desde el cual se movió el exilio español en México; y por otra, ofrecer una lectura de la construcción cinematográfica mexicana, a partir de su interés por representar al flamenco en un conjunto de producciones.

## CAPÍTULO V. EL FLAMENCO POSTERIOR AL EXILIO ESPAÑOL: LEGADOS Y CAMBIOS GENERACIONALES (1950-2015)

*Como usted ha de saber,  
la guitarra no es cuestión de decir:  
vamos a ponernos de acuerdo,  
y vamos a hacer esto así y asado.  
El que sabe bailar a guitarra le dice:  
“tócame por Alegrías” y uno debe de saber.  
Claro, es muy bonito ponerse de acuerdo  
para que todo vaya exacto.  
Pero el que sabe bailar, sabe bailar de esa forma.  
O sea, debe decir: “Tú toca, yo bailo”.  
Porque es saber los secretos del baile flamenco.  
Celia Peña*

*Lo que más me llamaba la atención  
era bailar a guitarra,  
porque no entendía como le hacían  
ni las señas entre bailarines y guitarristas;  
por eso en el Cuadro flamenco  
yo nada más aparecía en una mesa  
hacía palmas y gritaba cosas.  
Luisillo decidió que me iba  
a enseñar a bailar con guitarra,  
lo que le costó un trabajo espantoso y  
me sugirió que siguiera con el ballet clásico.  
Felipe Segura*

En este capítulo se aborda lo sucedido con el flamenco de la Ciudad de México, luego de que los exiliados españoles pasaran de una faceta de éxodo temporal a una de mayor indefinición. Se indaga, entonces, en lo ocurrido desde los últimos años cuarenta del siglo pasado y hasta la primera década y media del 2000, época en la que se distingue la consolidación de una generación cuya vigencia se mantiene hasta la actualidad. Justamente, en el lapso bajo estudio se pretende ver los tránsitos generacionales dados entre los practicantes de flamenco, así como observar cómo concibieron el flamenco, las direcciones que tomó, en qué espacios de la capital mexicana se circuló y cómo incidió lo estereotípico en su desarrollo durante esas décadas. Asimismo, se quiere reconocer el papel que tuvieron



los mexicanos y de qué modo continuó teniendo presencia el exilio español; es decir, saber si en estos años se vio diluida su participación o continuó abanderando el desarrollo del flamenco capitalino.

Para alcanzar tales fines, la primera sección se centra en el estudio de los denominados tablaos, un tipo de restaurante caracterizado por sus presentaciones de flamenco. Dichos lugares fueron muy numerosos entre la década de los cincuenta y hasta los ochenta, concentrando una buena parte de la actividad concerniente al flamenco de la Ciudad de México. Para entender su surgimiento y sus posibles significados, primeramente se estudian los años inmediatos al ocaso del “exilio temporal”. Se repara, entonces, en las relaciones que la España franquista y México tuvieron en los últimos años cuarenta y en los cincuenta, en donde aun cuando en términos diplomáticos el gobierno mexicano había marcado una distancia hacia el franquismo, se dieron relaciones a través de ámbitos empresariales y culturales. Ahí, la cinematografía nacional toma parte y el flamenco aparece en dicho entramado.

Partiendo de esa relación, se distingue un cambio de perfil en los españoles avocados en México que inciden en la composición del flamenco. Bajo ese contexto, se estudia la concreción de los tablaos. Se examina el concepto bajo el cual se desarrollaba el flamenco en esos lugares, se repara en la participación que ahí tuvieron los flamencos mexicanos, así como el papel del exilio español dentro de esta etapa. El apartado se detiene en la década de los años ochenta, a razón del virtual desaparecimiento de los tablaos.

En una segunda sección se observa la importancia del flamenco en el ámbito teatral, para su desarrollo en México. Tales registros se hacen desde los años cincuenta, pues a partir de entonces un grupo de mexicanos llegó a tener un rol insigne en ese ambiente. Por eso mismo, se revisa el trayecto artístico de estos bailaores que se volverían referenciales de la práctica flamenca en México. Seguidamente, se consideran las semejanza y diferencias conceptuales entre el flamenco practicado en los teatros y en los tablaos, para luego analizar la importancia del espacio teatral tras el decaimiento de aquéllos. En ese tránsito se advierte un relevo generacional con el cual comienza una institucionalización del flamenco y surge un grupo de bailaoras que representan una suerte de linajes para el flamenco.

Con el advenimiento del nuevo siglo aparece otra generación, en donde la práctica y concepto del flamenco expande fuertemente sus horizontes. A razón de ello, se estudian las diferencias entre los grupos previos y los nuevos en cuanto a su entendimiento del flamenco, a la vez que se examinan las resistencias hacia los cambios en la práctica del género y el papel que nociones como las de tradición tienen en ello.

Para lograr comprender las transiciones generacionales, vislumbrar las posturas que se tenían de la práctica del flamenco y los diferentes devenires del flamenco, se recurre a testimonios, biografías de intérpretes, notas periodísticas, programas de mano, documentos donde se reproducen fragmentos de entrevistas, así como a algunos testimonios recabados bajo los fines de esta investigación.

### **5.1. LA CIUDAD DE LOS TABLAOS: UN NUEVO ORDENAMIENTO DEL FLAMENCO EN LA CAPITAL**

Como se sabe, luego de la derrota militar de la Segunda República, se establecieron fuera de España una serie de instituciones que representaban al estado español depuesto y que dieron lugar a la llamada República Española en el exilio, la cual tuvo su centro en la Ciudad de México entre 1939 y 1946.<sup>462</sup> Tomando en cuenta esta situación, aunado a que en esos mismos años había una condena internacional generalizada hacia el gobierno de Francisco Franco que el estado mexicano secundaba, pareciera que los vínculos entre la España peninsular y el gobierno mexicano quedarían detenidos. Más aún si se considera que México rompió relaciones con la España franquista y no envió representación diplomática sino hasta 1976. Sin embargo, la distancia entre ambas naciones no era tan tajante como tales sucesos pueden sugerir. Por el contrario, sus lazos continuaron bajo distintos mecanismos, en donde el flamenco llegó a estar implicado.

Como lo observa Pérez Montfort, a pesar de que en el plano diplomático se manifestaba una abierta distancia hacia el gobierno de Franco, su régimen no quedó totalmente fuera de los asuntos mexicanos. Muestra de ello es el hecho de que el delegado

---

<sup>462</sup> A partir de 1946 y hasta 1976, las instancias representativas de la Segunda República se trasladaron a París, Francia. Cabe precisar que la República en el exilio se constituyó fuera de todo marco jurídico y reconocimiento internacional.

franquista Augusto Ibáñez Serrano permaneciera en México como “representante oficioso” desde 1939 y hasta 1950. Este personaje mantuvo buenas relaciones con altos funcionarios y empresarios del país, por lo que se convirtió en un contacto influyente del franquismo en territorio mexicano. En parte, fue gracias a su injerencia que las autoridades mexicanas no ejercieran una actitud represiva contra la colonia española en México, la cual frecuentemente manifestaba sus simpatías por el régimen franquista y por las actividades falangistas.<sup>463</sup>

También es cierto que la misma colonia hispana representaba un fuerte poder económico en el país, difícil de ignorar. De tal manera que durante el avilacamachismo, en afán conciliatorio se le garantizó tanto inversiones como libertad de acción.<sup>464</sup> En otras palabras, aun cuando los antiguos residentes llegaban a manifestar abiertamente su afinidad con los ideales franquistas, mantuvieron cercanía con diferentes gobernantes. Por ejemplo, ya en calidad de presidente de la República Mexicana, Manuel Ávila Camacho participaría en el festejo del centenario de la Beneficencia Española, un importante órgano de la colonia española.<sup>465</sup>

Los hechos referidos contrastan con las posturas a nivel diplomático que condenaban toda vinculación con el franquismo. De esta manera, a pesar del apoyo y acogida brindados a los republicanos exiliados en México, la España peninsular continuó enviando emisarios a México y recibiendo representantes mexicanos. Es cierto que las relaciones con la España franquista no fueron abundantes, aun así, durante la segunda mitad de la década de los cuarenta los intentos por establecer lazos entre ambos países se reanudaron medianamente a través de ámbitos como los empresariales y los culturales.<sup>466</sup> En ese marco, el cine tendría un papel notable.

La exhibición de películas fue uno de los vínculos importantes entre uno y otro lado del Atlántico. Tan fue así, que la afamada cinta mexicana *Allá en el rancho grande* estableció récords de permanencia en cartelera en la España franquista en 1939.<sup>467</sup> Pero quizá el caso paradigmático sea el II Congreso de Cinematografía, organizado por la

---

<sup>463</sup> Ricardo Pérez Montfort (1991). *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española en México*, Doctorado en Historia, Posgrado-UNAM, p. 189.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>465</sup> José Francisco Mejía Flores (2017). *México y España: exilio y diplomacia 1939-1947*, Ciudad de México, UNAM/CIALC, p. 74.

<sup>466</sup> Pérez (1991). *Hispanismo y falange...*, p. 206.

<sup>467</sup> Reyes (1987). *Medio siglo de cine...*, p. 154.

Falange Española en 1948, al que asistieron delegados de México, España y Argentina.<sup>468</sup> Su propósito fue convenir pautas para la distribución y exhibición de sus respectivas cinematografías, que las llevaran a competir en mejores condiciones con el nuevamente preponderante cine hollywoodense. Como se vio en el capítulo previo, la industria fílmica mexicana se estableció desde una visión bastante ligada a un grupo de empresarios que llegaban a tener simpatía con ideas hispanistas, por lo cual tampoco es extraña su alianza con la cinematografía española en aras de favorecer su propio mercado, más allá de lo que sucediera en términos de la diplomacia.

Producto del encuentro, también se generaron acuerdos para realizar producciones conjuntas, así como convenios de intercambio de actores y actrices de renombre. De este modo, mediante el Congreso y sus respectivos compromisos, quedó pactado un vínculo entre el franquismo y México, materializado, entre otras cosas, en una serie de películas y coproducciones que llegaron a tener amplia circulación en los cines de ambos países. En ese contexto, el flamenco nuevamente estuvo presente.

Dentro de las coproducciones México-España, el flamenco apareció como un punto de unión entre ambas naciones. Tales filmes se inscriben en lo que antes se denominó como “españolada ranchera”, es decir, productos en donde charros y flamencos interactúan en pantalla con una importante carga estereotípica. Bajo estas premisas se encuentran los siguientes títulos:

- *Pena penita pena*, de Miguel Morayta, 1953.
- *Limosna de amores/Tú y las nubes*, de Miguel Morayta, 1955.
- *La faraona*, de René Cardona, 1955.
- *La gitana y el charro*, de Gilberto Martínez Solaris, 1963.

Estas películas, pese a que su construcción temática y desarrollo son semejantes a las de los años cuarenta, tienen diferencias sustanciales. En principio, por el hecho evidente de que son creaciones articuladas con la España franquista y se producen bajo el sello

---

<sup>468</sup> Sobre este encuentro puede verse: Julia Tuñón (2001). “Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico hispanoamericano. Madrid, 1948” en Clara E. Lida (comp.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 121-162.

Suevia films, una de las empresas más prolíficas del cine español de la era franquista. Por otro lado, el reparto cambia. Específicamente, los artífices de flamenco ya no empatan con el perfil del exiliado. De hecho, las cuatro cintas referidas son protagonizadas por la cantaora Lola Flores (María Dolores Flores Ruiz), quien se declaraba abiertamente franquista; incluso llegó a ser una de las artistas cercanas al mismo Francisco Franco.

De igual manera, salvo casos aislados como la presencia de Florencio Castelló en estos filmes, el resto del reparto de flamenco son personajes que llegaron a México en la época de posguerra.<sup>469</sup> Dicha temporalidad coincide con la observada por Clara Lida en cuanto al cambio de perfiles del emigrado español en México; esto es, cada vez menos afín al perfil de los republicanos y más semejante al de los antiguos residentes.<sup>470</sup>

En el marco de las coproducciones señaladas, lo que anteriormente se denominó como “flamenco del exilio” queda profundamente diluido. A partir de la década de los cincuenta no se filmaron más películas con flamenco, más allá de las vinculadas con la España peninsular, salvo dos excepciones: *Entrega inmediata* (1963), protagonizada por Cantinflas; y una nueva adaptación de *Santa* (1969) realizada por Emilio Gómez Muriel. Sin embargo, en ninguna de ellas tienen presencia aquellos artífices venidos con el éxodo español.

No solamente en el cine se daban cambios en la configuración del flamenco. Con el fin del “exilio temporal” varios de los músicos, bailaoras y cantaores, cambiaron de actividad al incorporarse de manera más permanente al país. Por mencionar algunos ejemplos: Florencio Castelló dejó su carrera como cantaor para dedicarse de lleno a la actuación en la industria fílmica mexicana. La bailaora Raquel Rojas –aunque de origen austriaco, llegó al país como parte de la oleada migratoria del exilio republicano– se incorporó a la cinematografía como guionista. La bailaora Carmela Montes contrajo matrimonio en México y quedó recluida a la vida privada. El guitarrista Sabicas migró a Estados Unidos para finalmente establecerse en Nueva York, mientras que la bailaora Carmen Amaya y su familia continuaron realizando múltiples giras en América y Europa. Por otro lado, también hay casos en donde la inserción sigue en el mismo ramo pero con

---

<sup>469</sup> En el caso del reparto de estas películas pueden situarse a los guitarristas Francisco Aguilera y Víctor Rojas.

<sup>470</sup> Clara Lida y Leonor García Millé (2001). “Los españoles en México: de la guerra civil al franquismo, 1939-1950” en Clara Lida (Compiladora), *México y España en el primer franquismo, 1929-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp., 205-208.

otro matiz, como sucedió con Leonor Amaya –hermana de Carmen Amaya– y Malena Montes, quienes hacia principios de 1950 ponen en la capital, cada una por su cuenta, un estudio de bailes españoles en los que enseñan flamenco.<sup>471</sup>

Respecto al fin de la época del “flamenco del exilio” pueden señalarse tres aspectos fundamentales: la cancelación del exilio temporal y la consecuente introducción de varios artistas en la vida nacional alejada de la práctica del flamenco como actividad prioritaria. La emigración de varios artífices exiliados que ya no volvieron a tener una presencia significativa en la ciudad. Y el arribo de inmigrantes de otros perfiles alejados del de los refugiados, entre los que se encontraron algunos afines al franquismo. Finalmente, también se destaca que entre los practicantes que continuaron en el flamenco empezaran a explorar otros campos, como el de la docencia. Es decir, el flamenco comenzó a adquirir otra composición, en donde los artífices exiliados cada vez figuran menos.

No obstante el ocaso de la “era del exilio”, el flamenco capitalino estaba lejos de extinguirse. Su presencia vigorosa en la metrópoli en los últimos años treinta y durante los cuarenta en cabarets, teatros, restaurantes, así como su paso por la cinematografía, aunado al arraigo en el país de intelectuales, artistas y otros españoles del éxodo republicano de diferentes perfiles, pondrían las bases para una nueva escena del flamenco en la Ciudad de México: la de los tablaos, una época que se extiende desde los años cincuenta y hasta mediados de los años ochenta.

A grandes rasgos, el surgimiento de los tablaos flamencos se relaciona con la revaloración que se hace del flamenco en España en los años cincuenta. Tal apreciación se encuentra situada en la España franquista y, siguiendo las ideas de William Washabaugh, responde al intento de crear una identidad nacional única, mediante la presentación de España como un conjunto místicamente unificado de diversidades culturales. En ese escenario, el flamenco jugó como baluarte de esa vista de unidad, pero despojado de todo proceso que tuviera que ver con su contemporaneidad y del día a día de sus artífices.

Es decir, se le establece como una expresión sin atributos de temporalidad e inocua, y se impulsan –sobre todo en Madrid– espacios para el flamenco que no constituyan una

---

<sup>471</sup> Florencio Castelló Jiménez. Entrevista realizada por Gabriel Macias, Ciudad de México, 3 de agosto de 2019.

amenaza para el régimen, como los tablaos y los festivales.<sup>472</sup> Por tal razón, estos lugares hacen en cierta medida remembranza a los cafés cantantes de finales de siglo XIX y principios del XX, es decir, a los locales andaluces –y de algunas otras partes de España como Madrid– con diversas puestas en escena, pero caracterizadas por sus abundantes muestras de cante, toque y baile flamenco.

Concretamente, la función de los tablaos es ofrecer al público un servicio de comida y bebida, donde simultáneamente se realizan actuaciones musicales en directo, ciñéndose éstas al flamenco.<sup>473</sup> Precisamente, esa es su gran particularidad: están enfocados a la presentación expresa de dicho género, en donde se prioriza la conjunción de guitarra, cante y baile. Es decir, agrupaciones en que se conjugan esas tres especialidades, las cuales llegan a conocerse como cuadros flamencos.

En México, hacia finales de los cuarenta hubo salones que tenían un funcionamiento semejante al tablao, aunque no se adjetivaban de esa manera. Al respecto, Valentina de Santiago recoge la siguiente nota de un restaurante de la capital mexicana, llamado Sacromonte: “[...] agasajos, despedidas, fiestas andaluzas, guitarras, gitanos, cantaores, pescados y mariscos. Un rincón andaluz en México”.<sup>474</sup> De esta manera, aunque la denominación de tablao flamenco sea posterior al año de 1950, se considera que algunos sitios ya tenían un funcionamiento afín. De hecho, retrospectivamente se considera que el establecimiento *Gitanerías*, fue el primer tablao en la capital, fundado por el mexicano Guillermo Cervantes, en 1947.

A usanza de los tablaos españoles, los de México evocaban elementos asociados a una España pretérita y a un supuesto carácter andaluz. Era frecuente que sus nombres hicieran mención explícita a España o regiones de Andalucía (La Terraza Española, Mesón de Triana, Parrilla Triana); tuvieran el mismo nombre que afamados tablaos madrileños (El Corral de la Morería, El Cardenal de Mendoza); se les nombrara bajo elementos

---

<sup>472</sup> William Washabaugh (2005 [1996]). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós, pp. 44-45.

De la década del cincuenta datan festivales como el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1954) y el Concurso Nacional de Cante Jondo (1956).

<sup>473</sup> La palabra tablao es una contracción de la palabra tablado, la cual refiere a la construcción, a base de tablas de madera, de la plataforma de un escenario. En el caso de los tablaos flamencos, suelen ser espacios escénicos de dimensiones reducidas.

<sup>474</sup> *El Redondel*, 17 de junio de 1949, p. 3, segunda sección. Tomado de: Valentina de Santiago (2006). *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*, Licenciatura en Historia, FFyL-UNAM, p. 171.

concernientes al flamenco (Bulerías, El Martinete, El Duende, Olé-olé); o bien, a preceptos que podrían sugerir una asociación con un presunto ambiente flamenco (La Vendimia, La Bodega, Parranderías, Patio Faroles, Gitanerías). Bajo esa noción, su servicio de alimentos correspondía a la gastronomía de aquel país, lo mismo que sus decorados y concepto en general. La bailaora Lourdes Lecona los refiere en los siguientes términos:

[...] se trataba de recrear una atmósfera *ad hoc* para la representación del flamenco con recursos inspirados también en las cuevas del Sacromonte, en Granada [España]. En este sentido, se trataban de recrear aquellos escenarios tradicionales, con paredes tapizadas de vasijas de cobre, recuerdos, fotografías de familia, artistas y en donde se incluía también alguna imagen taurina.<sup>475</sup>

No pasa por alto la construcción *ad hoc* para presentar flamenco a la que se refiere Lecona. Como se viene exponiendo, tales escenarios se suscriben a una visión del entendimiento de “lo español”, claramente en términos de un estereotipo. Nuevamente, se sugiere un relación territorial *per se* de la expresión, en donde esos elementos que se toman como *proprios de* un ambiente de flamenco se enarbolan como signos prístinos.

Es decir, estos espacios enfocados en presentar flamenco se revisten con distintivos que, lejos de instituirse como meramente ornamentales y subjetivos, perfilan una visión que condiciona la manera de experimentar el flamenco, direccionándolo hacia su entendimiento como una práctica cultural externa, desligada del contexto mexicano y capitalino, siendo que el flamenco para esas fechas llevaba interpretándose bastantes décadas y estaba inmiscuido en los contextos históricos de la ciudad, las modas y las dinámicas teatrales. Así, el ambiente que refiere Lecona, comúnmente llevado a cabo en el grueso de los tablaos, en buena medida desvincula al flamenco del contexto local y opera como reiteración del estereotipo.

Los tablaos de la Ciudad de México fueron abiertos por españoles y por algunos empresarios mexicanos. Al poco tiempo se convirtieron en un punto de encuentro de toda una pluralidad de hispanos que iba desde antiguos residentes, hasta exiliados y sus

---

<sup>475</sup> Lourdes Lecona (2014). “El flamenco y su contexto en México” (segunda parte) en Carmen Bojórquez (ed.), *Interdanza*, año 2, núm. 14, Ciudad de México, Coordinación Nacional de Danza/INBA, P. 11.



descendientes.<sup>476</sup> A su vez, los tablaos se constituyeron como espacios en dónde encontrar una suerte de fantasía española y tuvieron un notable atractivo para el turismo. Por lo que, además del público asiduo, entre los que se encontraban mexicanos y la abundante nómina de españoles afincados en la capital, también solían visitarlos turistas japoneses, franceses y estadounidenses.<sup>477</sup>

De acuerdo con Santiago, tanto en México como en España estos lugares redituaban grandes beneficios económicos a sus dueños.<sup>478</sup> De manera que el flamenco encontró una suerte de nicho empresarial que favoreció su desarrollo como un producto en sí mismo. A diferencia de épocas previas en donde el flamenco aparecía como parte de las variedades o entremezclado con géneros y artistas de la más diversa índole dependiendo de la programación del teatro, restaurante o centro nocturno en donde tuviera cabida, los tablaos se establecieron como un espacio diferenciado, en donde la práctica y exhibición de este género fue preponderante.

Cabe precisar que, en contraste con sus homólogos españoles, en los tablaos de México se solían presentar otras danzas y músicas asociadas directamente a España, como las denominadas clásico y folclor español. Algo que no era lo común allende el mar donde predominaba la presentación exclusiva de flamenco. De este modo, en los tablaos mexicanos, además de encontrar guitarristas y cantaoras/es, era común la presencia de gaiteros, pianistas y otros instrumentistas acompañantes de esos otros repertorios. Asimismo, era frecuente que las bailarinas y bailarines tuvieran conocimiento de esas otras danzas que se presentaban, además del flamenco. Con todo, los tablaos capitalinos se convirtieron en un punto fijo para encontrar flamenco de lunes a sábado durante todo el año.

Entre los tablaos que estuvieron activos entre 1950 y los años ochenta, he localizado veinte (tabla 4).<sup>479</sup> Algunos de éstos cambian de nombre por el arribo de una nueva

---

<sup>476</sup> De acuerdo con varios testimonios (Linares, Amaya, Cuevas), el público hispano que asistía era mayormente vasco, gallego y asturiano, los menos eran andaluces. Esto encuentra explicación en tanto, como se vio en el capítulo segundo, desde épocas previas al exilio –y aún con el exilio–, los emigrados eran mayormente del norte español.

<sup>477</sup> Según testimonio de la bailaora mexicana Ángela Cuevas, a *Gitanerías* –tablao en el que trabajó durante varios años– llegaban camiones de turismo como parte de un recorrido que iniciaba en Garibaldi (plaza pública caracterizada por la presencia de grupos de mariachis, principalmente).

<sup>478</sup> Santiago (2006). *La danza española...*, p. 171.

<sup>479</sup> Información obtenida mediante entrevistas y documentos que compilan testimonios de bailaoras –principalmente– activas durante la época de los tablaos.

administración (como La Gran Tasca), mudan su ubicación (Corral de la Morería), o comparten locación situándose en partes diferentes del mismo edificio (Gran Tasca y Parrilla Triana).

Como se puede observar (mapas 5 y 6),<sup>480</sup> si durante la época del “flamenco del exilio” la actividad se concentraba en el Centro Histórico y sus inmediaciones, ahora los tablaos se ubican principalmente en las colonias Juárez y Roma, aunque se llegan a extender hacia la colonia del Valle, Narvarte y Portales.

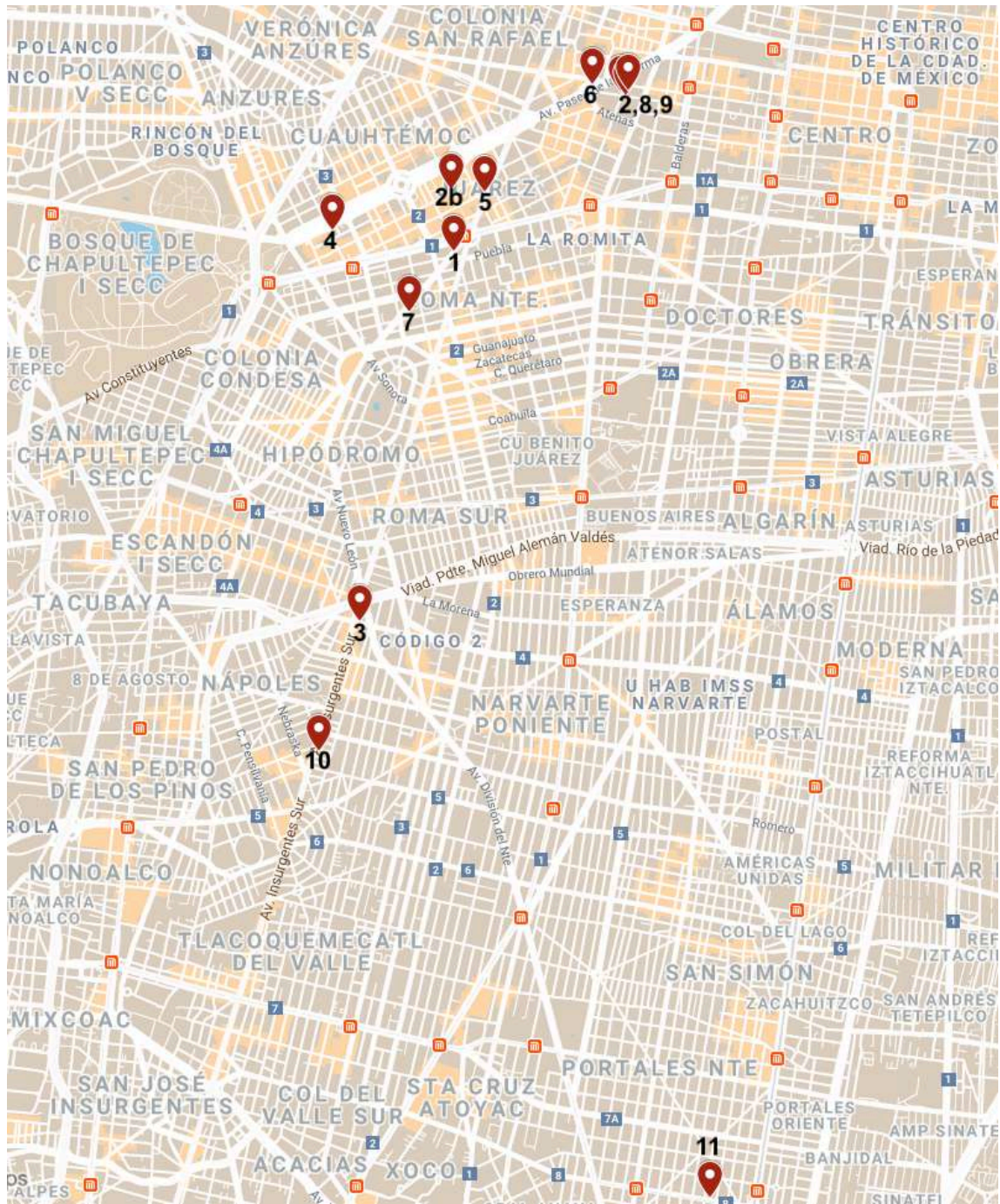
---

Cabe mencionar que los tablaos flamencos no eran exclusivos de la Ciudad de México y los hubo, de manera aislada, en otros estados de la república, por las mismas épocas: El Fuerte (Acapulco, Guerrero), Cantarranas (Taxco, Guerrero), Rincón gitano (Aguascalientes), Parador los Robles (Monterrey).

<sup>480</sup> La numeración puesta en los señaladores dentro de los mapas corresponde a la del cuadro “Tablaos en la Ciudad de México”.

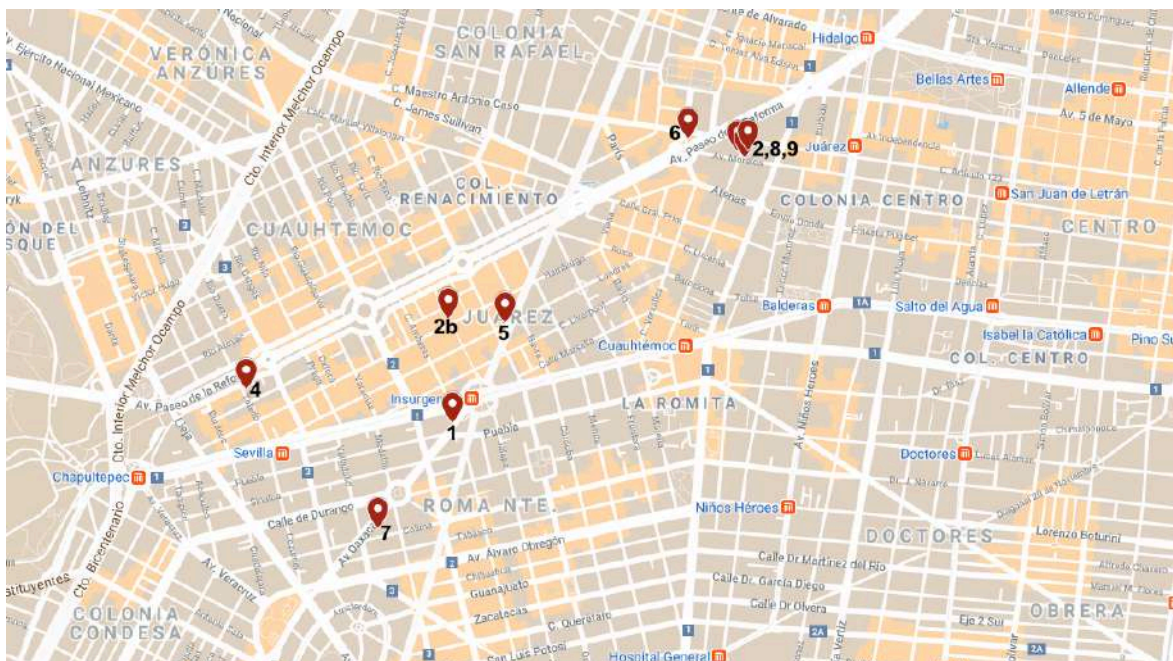
Tabla 4. Tablaos en la Ciudad de México (1950-1980).

Nombre del tablao	Ubicación
1. Gitanerías.	Av. Oaxaca 15, Col. Roma Norte.
2. El Corral de la Morería.	Abraham González, esquina Donato Guerra, Col. Juárez.
2bis. El Corral de la Morería.	Zona Rosa, Col. Juárez.
3. Bulerías.	Insurgentes Sur, esquina Xola, Col. Narvarte poniente.
4. Rincón de Goya.	Toledo 4, Col. Juárez.
5. Patio Faroles.	Londres 77, Col. Juárez.
6. El Martinete.	Paseo de la Reforma (Antiguo Café Colón), Col. Tabacalera.
7. El Mesón de Triana.	Av. Oaxaca 90, Roma Norte.
8. Parrilla Triana.	Abraham González y Morelos, Col. Juárez.
9. La Gran Tasca / El Matapecaos.	Abraham González y Morelos, Col. Juárez.
10. Los Globos.	Insurgentes Sur 810, Col. Del Valle Centro.
11. El Patriarca / El Duende.	Bélgica 927-102, Col. Portales Sur.
12. La Terraza Española.	No localizada.
13. El Mesón de las Rejas.	No localizada.
14. El Cardenal de Mendoza.	No localizada.
15. Olé-olé.	No localizada.
16. Parranderías.	No localizada.
17. La Bodega	No localizada.
18. La Vendimia.	No localizada.



Mapa 5. Vista general tablaos de la Ciudad de México.<sup>481</sup>

<sup>481</sup> Los mapas fueron diseñados específicamente para esta investigación, mediante la plataforma GoogleMaps. También pueden verse en: [https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=11\\_A49WTLXQM5L\\_EHgg1mWctCKsPpEErs&ll=19.399962348263365%2C-99.17194584638672&z=13](https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=11_A49WTLXQM5L_EHgg1mWctCKsPpEErs&ll=19.399962348263365%2C-99.17194584638672&z=13)



Mapa 6. Acercamiento a zona de mayor incidencia (colonias Juárez y Roma).

Evidentemente, todos estos lugares no actuaron en simultáneo. Algunos se fundaron y luego de unos años desaparecieron. Los menos, como *Gitanerías*, perduraron a lo largo de las décadas, rebasando los años ochenta. Sin embargo, diferentes documentos y testimonios identifican su ascenso en los años cincuenta y su época de auge en las décadas de los sesenta y setenta. Pese a que no he logrado establecer una cronología que verifique los años de apertura y cierre de cada uno de los espacios, una nota periodística en donde se entrevista a Joaquín y a Raquel Fajardo (bailarines españoles de flamenco), indica que llegó a haber siete tablaos funcionando en la Ciudad de México al mismo tiempo:

Cuando yo llegué a México en 1971, vi con agrado que había siete escenarios de tipo español [tablaos], pero ahora [ca. 1980] nos reducimos a dos, el de las calles de Oaxaca, donde actuamos contratados por Memo Cervantes, y el de [la calle] Abraham González.<sup>482</sup>

Con todo y el brío que cobraron los tablaos, sobre todo a partir de los años sesenta, no significa que el flamenco haya desaparecido de otros centros nocturnos, restaurantes o

<sup>482</sup> S/a, “Falta impulso al baile español en el D.F. Entrevista a Raquel y Joaquín Fajardo”, *Excélsior*, ca. 1980. Cita tomada de Santiago (2006). *La danza española...*, p. 175.

de los teatros. Como se verá más adelante, algunas compañías españolas que entre sus repertorio cubrían el flamenco, continuaron visitando al país y se presentaban en recintos como el Palacio de Bellas Artes, lo mismo que ciertos intérpretes y grupos constituidos por mexicanos. Aunque esto no constituyó una actividad regular, sino más bien ocasional. Sin lugar a dudas, los tablaos concentraron la actividad flamenca, toda vez que expandieron y le dieron otra composición al género.

Uno de los rasgos distintivos de los tablaos mexicanos fue que propiciaron un prolífico ir y venir de artistas de España que contaban con un importante prestigio, tanto en el campo musical como en el dancístico. Los dueños de los lugares los contrataban por varios meses para ser la atracción del tablao. Cabe precisar que tales contrataciones solían estar regidas por la Asociación Nacional de Actores (ANDA).<sup>483</sup> De acuerdo con el testimonio de la bailaora Ángela Cuevas, los artistas españoles venían bajo la mediación de dicha asociación, la cual también exigía que se favoreciera la presencia de mexicanos en los tablaos –lo mismo que en otros sitios de entretenimiento–. Esto se traducía en que, en proporción debían laborar más mexicanos que extranjeros en dichos lugares.<sup>484</sup> Por consiguiente, la composición de artífices de flamenco cambió y el número de mexicanos comenzó a aumentar, al punto de rebasar el número de españoles.

La aparición de mexicanas (bailaoras principalmente) en los tablaos produjo un nutrido intercambio de saberes.<sup>485</sup> Innegablemente, muchos de los artistas españoles que venían al país tenían una trayectoria más que sobresaliente.<sup>486</sup> Así, los tablaos se convirtieron en puntos de contacto directo con el flamenco que se estaba produciendo en

---

<sup>483</sup> De acuerdo con la página de la Asociación Nacional de Actores, ésta es un sindicato independiente fundado en 1934, cuyo propósito es el de otorgar beneficios laborales y reconocimiento como gremio a artistas de cine, teatro, radio, televisión, centros nocturnos y otras ramas del entretenimiento. Entre sus funciones se encuentra la celebración de contratos, tanto colectivos como individuales, que garanticen el cumplimiento de los derechos y obligaciones de los trabajadores y patrones, de acuerdo con lo establecido por la Ley Federal del Trabajo. Véase: <https://laanda.org.mx/quienes-somos/> [Recuperado en septiembre de 2021].

<sup>484</sup> Ángela Cuevas. Entrevista realizada por Gabriel Macías Osorno, Ciudad de México, 19 de noviembre de 2018.

<sup>485</sup> Entre las bailaoras mexicanas que se encontraban activas en la década de los sesenta destacan: Elsa Rosario, Gisela Sotomayor, Carmen Díaz, Rosita Romero, Pilar Rioja, María Antonia “La Morris” y Lucero Tena. La década de los setenta vio llegar a otra generación, entre quienes destacan: Cristina Aguirre, Patricia Linares y Mercedes Amaya “La Winy”.

<sup>486</sup> Entre estos se encuentran los intérpretes de danza flamenca Cristóbal Reyes, Joaquín y Raquel Fajardo, Carmen Mora, Rafael de Córdoba; el guitarrista Víctor Monge “Serranito”; cantaores como Chiquito de Triana y Rocío Jurado.

España, así como en espacios de intercambio de conocimientos, en el mismo lugar de trabajo. En este sentido, Patricia Linares diría:

Aquello que nos gustaba de los artistas que venían de España lo aprendíamos. Cuando ellos volvían a su país los seguíamos haciendo nosotros. No te dabas cuenta de todo aquello que ibas aprendiendo (remates o formas de utilizar el tiempo), algunas cosas las aprendías conscientemente, y otras inconscientemente. O si no, de plano les pedíamos que nos enseñaran algunos pasos en camerinos, pero no como clases, sino como solidaridad entre compañeros.<sup>487</sup>

Por lo mismo, los tablaos se convirtieron en lugares donde los flamencos mexicanos tomaron mucha experiencia y podían aprender de aquellos personajes que eran referentes en el campo, lo que significó una mayor profesionalización de estos artífices. Además, de acuerdo con Florencio Castelló y Ángela Cuevas, en los tablaos había buenas condiciones de trabajo. No sólo porque había trabajo seis días de la semana, sino porque la remuneración económica era buena y había respaldo de la ANDA. Todo ello implicaba una estabilidad laboral que se sumaba al desarrollo de los intérpretes.

Ahora bien, dado que los tablaos tenían que costear a los artistas que traían de España, además de músicos y el cuerpo de baile, su acceso se hizo costoso. Por lo que se dirigían principalmente a un perfil de usuario con cierto poder adquisitivo. Inclusive, algunos de estos lugares fueron tomando un matiz bastante elitista. De esta manera, personajes afamados de la farándula, empresarios, escritores, políticos y turistas, fueron parte del público regular de estos recintos.

Como indicador de lo anterior pueden tomarse sus propias ubicaciones, las cuales se concentran principalmente en las colonias Roma y Juárez. La primera, para los años cincuenta y sesenta aglutinaba a un importante sector de las clases altas y medias, y destacaba por su cosmopolitismo a raíz de que ahí convergieron numerosos emigrados y otros tantos exiliados de distintos países, entre los que se contaban los españoles. Mientras

---

<sup>487</sup> Patricia Linares. Entrevista realizada por Magdalena Jiménez Romero. Tomado de: Magdalena Jiménez (2008). “El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980” en línea: <http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/jornadas2008/Magdalena%20Jimenez%20Romero%20-%20El%20baile%20flamenco%20en%20la%20Ciudad%20de%20México%20en%20la%20década%20de%201980.pdf> [Recuperado en septiembre de 2021].

que la colonia Juárez, hacia mediados de los cincuenta se identificaba como un lugar de moda con la apertura de numerosos bares, cafés y restaurantes.

Volviendo a los artífices que tenían cabida en estos centros, si bien un nutrido grupo de mexicanos se abrió paso en estos novedosos espacios capitalinos, no sería menos significativa la presencia de algunos descendientes de los exiliados en este ambiente.<sup>488</sup> Por ejemplo, a partir de 1960 comenzó a tener mucha actividad el hijo de Florencio Castelló (de nombre homónimo), quien durante toda la época de los tablaos de México se convirtió en un guitarrista de referencia. De igual manera, Carmen Algaba Amaya, artísticamente conocida como “la Chuni” (hija de Antonia Amaya), llegó a México en 1964 como parte de las constantes giras que continuó haciendo la familia Amaya, tras dejar España al comienzo de la guerra civil. Su madre y padre decidieron asentarse en la capital y al poco tiempo se convirtió en un referente de los tablaos mexicanos.<sup>489</sup>

Mientras se daba este abundante paso de españoles, mexicanos, descendientes de exiliados y aún exiliados por los escenarios de los tablaos, estos espacios se fueron constituyendo como emblemas del flamenco “auténtico”. Si bien no se buscaba realizar escenificaciones de tipo “españolada”, las referencias andalucistas estaban presentes en cuestiones como los decorados, la comida, pero también en la vestimenta y apariencia de las bailaoras. Según lo apunta Chuni Amaya, había mucha disciplina en el vestuario, cuidado en el peinado, entre otros aspectos.<sup>490</sup> Asimismo, Ángela Cuevas coincide en la importancia que tenía el atuendo, el cual debía ser al “estilo andaluz”: falda larga con volantes o lunares, uso de peinetas, flores, aretes, mantones o piquillos.<sup>491</sup>

En efecto, las referencias andalucistas se hacían patentes en los tablaos, pero, al mismo tiempo, había personajes con un conocimiento profundo de los códigos del flamenco (vistos ampliamente en el capítulo uno). Ahí se daba mucho el baile “por derecho”, esto es, interpretaciones sin un montaje coreográfico propiamente establecido, en donde más bien se baila, toca y canta en conjunto siguiendo las reglas intrínsecas del

---

<sup>488</sup> Algunos de ellos se naturalizaron mexicanos, como F. Castelló Jr. y C. Algaba Amaya.

<sup>489</sup> Ariadna Yáñez Díez (2012). “Carmen Algaba Amaya, *La Chuni*: torbellino de fuego” en Varios autores, *Homenaje. Una vida en la danza*, Segunda época, Ciudad de México, Cenidi Danza José Limón/INBA/CONACULTA, pp. 137-139.

<sup>490</sup> Carmen Algaba Amaya, entrevista realizada por Ariadna Yáñez. Véase: Yáñez (2012). “Carmen Algaba...”, p. 138.

<sup>491</sup> Ángela Cuevas. Entrevista realizada por Gabriel Macías.



género.<sup>492</sup> Es un momento en el que se recrea ampliamente el código. Por ello mismo, los tablaos no son un calco de la “españolada” en la cual el código se muestra inerte.

Es importante señalar esta suerte de paradoja en la que, mientras elementos visuales como el vestuario, el escenario y el ambiente dispuesto en los tablaos se identifican con referentes estereotípicos, el nivel interpretativo dispone de otra lógica. Es decir, independientemente del nivel ornamental del recinto o de los atuendos, el manejo del código –la forma de bailar, de tocar, de cantar– respondía a la propia creatividad de los sujetos, al modo en el que desde sus ideas, experiencias y conocimiento, podían disponer de éste.

Lo que quiero hacer notar es que el código, en tanto episteme particular, bien puede prescindir del nivel ornamental del recinto e incluso no tendría por qué ceñirse a un vestuario específico. En este sentido, Ángela Cuevas explica que el flamenco puede hacerse con la misma ropa con la cual se hace el quehacer; pero la importancia del vestuario “estilo andaluz” gira en torno al hecho de que “el escenario también es una fantasía”.<sup>493</sup> Es decir, que en todo este nivel ornamental hay de por medio un tanto de ficción.

Sin embargo, a todo aquello que sucedía en los tablaos se le ha llegado a interpretar como la forma “auténtica” o “pura” del flamenco. Incluso la manera de bailar “por derecho”, la cual tensiona fuertemente con el estereotipo, no escapó de tales asociaciones. En esta operación, el “baile por derecho” entendido como forma epistémica, sufrió un proceso de captura, en donde su despliegue quedó supeditado a un filtro que lo decanta como propiedad prístina en el contexto del tablao. En cierta medida, su plasticidad se acotó en virtud de enmarcarla dentro de los parámetros señalados.

Así pues, la configuración del espacio-tablao, al señalarse bajo el supuesto de autenticidad, terminó por sesgar a otros formatos para el flamenco en un sentido de infra valor. O sea, básicamente a todas aquellas que se realizaran fuera de estos espacios y configuración, no se les vería como equidistantes.

Esta situación no fue exclusiva de México. Como lo observa Eduardo Murillo, en España el distintivo que pontifica la valía del flamenco representado en los tablaos madrileños de los años cincuenta a setenta es el concepto de pureza, un término que

---

<sup>492</sup> El concepto de “baile por derecho” también es enunciado como “bailar a (por) guitarra”, particularmente en los años cuarenta y cincuenta.

<sup>493</sup> Ángela Cuevas. Entrevista realizada por Gabriel Macías.

relaciona al flamenco con el andalucismo, la sobriedad, el anti academicismo y el dolor.<sup>494</sup> Como se decía, los tablaos eran lugares redituables en términos económicos. Quizá la lógica espectáculo-consumo de la cual participaban, influyera seriamente en un anquilosamiento; en negarse a explorar otros conceptos en tanto que esa forma se había ya constituido como una demanda cultural y comercial. Era, pues, ya un producto consolidado.

Por otra parte, para Murillo, la idea bajo la que se establecían los tablaos contrariaba a otras nociones en las cuales sólo se concedía la categoría de pureza al hermético “cante gitano”.<sup>495</sup> Siguiendo estas ideas, se pueden observar dos horizontes refrendados en términos de pureza y autenticidad para una forma de practicar el flamenco: el del tablao y el del “cante gitano”.

Ambas ideas se contraponen en ciertos aspectos, como la presentación pública y comercial del flamenco en los tablaos que el hermetismo rechazaría; y al mismo tiempo comparten elementos, como nociones de lo gitano y lo andaluz en un sentido bastante estereotipado. No obstante, ha de reconocerse a las dos como construcciones de “lo auténtico”, es decir, en tanto artificios de una supuesta autenticidad. Nuevamente, en ello se ve operando a la *disputa* pues, si bien tales visiones ensanchan los horizontes de las significaciones del flamenco, también se pretende instituir una jerarquía.

Para ejemplificar parte de las ideas esbozadas, se muestra una nota que hace referencia a Florencio Castello (hijo) y a su trabajo en el tablao Gitanerías (figura 27). Se puede apreciar la construcción andalucista esperada de los tablaos en donde, además, la validación artística pasa por un vínculo forzoso con “lo gitano”. Así, la forma de tocar la guitarra de Castelló se da por buena en tanto es asociada a lo gitano y a “lo puro”.<sup>496</sup>

El ambiente que se respira, es de categoría, y ya la voz gitana de Chiquito de Triana [padre de Chuny Amaya] cantaor de pura estirpe gitana, empieza las coplas por “Alegrías”, con

---

<sup>494</sup> Eduardo Murillo Saborido (2017). *Los tabalos flamenco en Madrid entre 1954-1973: una aproximación académica a su escena musical*, Máster en Música Española e Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Geografía e Historia, p. 27.

<sup>495</sup> Ídem.

<sup>496</sup> Cabe precisar que los personajes aludidos en la nota (Chiquito de Triana y Florencio Castelló) no tienen relación con los gitanos. En el caso particular de Castelló, en sus propios términos se adscribe como mexicano. Aunque nació en Madrid, a lo seis meses de edad su familia se trasladó a Sudamérica, a causa de la guerra civil. Por lo que, salvo sus primeros años, ha pasado su vida en México.

aire sencillo, liviano y alegre, acompañado magistralmente por Florencio Castelló, quien le ha dado el aire gitano con plena maestría a todo lo que acompaña, con pureza y fuerza.<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup> Sin datos. Véase Figura 27.

# ¿DÓNDE GITANERÍAS ESTÁ LO MEJOR DEL ARTE FLAMENCO!

Por Luis ALONSO.

La Catedral del arte flamenco en México, actualmente es el Restaurante Gitanerías, que se ha proyectado por muchos años como lo



**PATRICIA Linares**, bailaora que interpreta taramites, soleares, guajiras tangos; con perfección y estilo español.

mejor en su tipo por su cocina, sus vinos finos y la atención personal del anfitrión de México Memo Cervantes, y sobre todo por ese subyugante ambiente que es el flamenco.

Por ese tablao ha desfilado lo mejor y más granado del mundo del canto y baile

andaluz, ahí han dejado su huella perenne entre las luces y las coplas que sobrecogen el ánimo cuando la guitarra rasgue unas notas empieza la noche flamenca en Gitanerías.

Ahí actuó una mexicana, que es Patricia Linares, quien desde muy niña sintió la "Llama interna" de las buenas "bailaoras", y ha proyectado su arte flamenco por muchos tablaos del continente y de España, logrando Patricia muchos lauros por su afición y talento artístico, en el baile folklórico, clásico español y flamenco.

Patricia Linares, en Las soleares", baila con guitarra y canta en la noche flamenca, una auténtica poesía del baile andaluz, cuando Patricia da unos pasos bordando esa magia de contrar ritmo, y sus brazos, poema de nacar modelado, se levantan al cielo en un aleteo de palomas, que marcan las manos de la bailaora.

Con esa fuerza única en sus pies la "bailaora" nos prende en espirales de anhelos por su magnífica técnica, en todos los episodios del baile cuando sus manos se elevan a lo máximo con el canto heroico de sus brazos, como al descender en derribo.

Siguiendo con la noche flamenca, aparece la figura del concertista de guitarra, Carlos Guevara, quien ha llegado a la perfección en su forma en todo lo que interpreta en su guitarra, que se ha comparado con el contorno ondulado del cuerpo turgente de una mujer.

Ese eco emocionante, voz ronca voz clara, voz quejumbrosa, voz arañando en nuestras heridas, evocación perfecta, raíz de lo español, es la guitarra, caja de resonancia,

donde están agazapados los corazones y las alondras con latidos de sangre; escalofrío de nuestra propia sustancia dramática, que tiembla y llora al contacto de los dedos del artista Carlos Guevara.

El ambiente que se respira, es de categoría, y ya la voz gitana de Chiquito de Triana cantaor de pura estirpe gitana, empieza las coplas por "Alegrías", con aire sencillo, liviano y alegre, acompañado magistralmente por Florencio Castelló, quien le ha dado el aire gitano con plena maestría a todo lo que acompaña, con pureza y fuerza.



El guitarrista Florencio Castelló, hijo del actor del mismo nombre, quien ejecuta su instrumento al estilo flamenco, ha acompañado a gran número de artistas españoles que llegan a México.

Figura 27. Recorte de periódico (ca. 1970), en álbum propiedad de Florencio Castelló (hijo).

En suma, los tablaos mexicanos asociaban su práctica y concepto esencialmente con España y con otros referentes estereotípicos del flamenco. En parte, esto se debió a que su concepción imitaba a la de sus símiles ibéricos, los cuales emanaban de una España reaccionaria que en buena medida decantó en el flamenco –y los espacios autorizados para su representación, como fue el caso de los tablaos–, un modelo cultural y de unidad nacional que pretendía maquinar.

Con todo, por los tablaos mexicanos pasaron incontables personalidades en el campo que, más allá de toda referencia estereotípica, proyectaban su saber a través del baile, el canto o la guitarra. En ese marco destaca un nutrido intercambio con los artífices mexicanos que potenciaría la práctica del flamenco y su conocimiento, sumado a ello la experiencia que podían adquirir en estos recintos. Dado que funcionaban todos los días, estos sitios contribuyeron significativamente a la consolidación de varios intérpretes nacionales. Asimismo, el modelo de los tablaos se consolidó como un esquema de gran valía, así como una forma “autorizada” del flamenco.

Es fundamental considerar que los tablaos de México tuvieron su auge en una época de crecimiento económico para el país. Sin embargo, a partir de 1982 se desencadenó una crisis económica en México derivada de factores estructurales del modelo económico de sustitución de importaciones, aunado a esto la caída de los precios del petróleo y de una serie de materias primas exportables, de las cuales dependía la economía nacional para su desarrollo. Estos y otros factores incidieron en la depreciación de la moneda, la caída de los salarios, en los altos índices inflacionarios y de desempleo, en la contención del gasto público y social y, a un corto plazo, en la imposición de políticas neoliberales.<sup>498</sup>

El periodo de crisis económica coincidió con la eventual desaparición de los tablaos en la Ciudad de México. De acuerdo con Ángela Cuevas, algunos cerraron por situaciones fortuitas. Por ejemplo, Las Rejas desapareció a consecuencia del terremoto que asoló a la ciudad en 1985. El Triana cerró luego del fallecimiento de su fundador, Kiki de Utrera. Pero otros más cerraron debido a que empezó a bajar la afluencia del público y empezó a ser difícil mantener los establecimientos, como fue el caso del Corral de la Morería.<sup>499</sup> Los que subsistieron tuvieron que adaptarse a las circunstancias, bajando la calidad de sus

---

<sup>498</sup> Isabel Rueda Peiro (1998). *México: crisis, reestructuración económica, social y política*, Ciudad de México, S. XXI, pp. 49-50.

<sup>499</sup> Ángela Cuevas. Entrevista realizada por Gabriel Macías.

presentaciones, introduciendo otro tipo de espectáculos y/o funcionando más como restaurantes. Patricia Linares señala este declive en el contexto del Gitanerías:

En Gitanerías quitaron el derecho de admisión. Empezó a cambiar el ambiente, sobre todo porque empezó a entrar droga y prostitución, así que el tipo de clientes que empezó a venir ya eran los españoles borrachos. Después empezaron a meter gente que no sabía ni bailar, principiantes con un físico atractivo pero sin calidad artística.<sup>500</sup>

Esencialmente, la época de los tablaos terminó en la década de los ochenta, aunque algunos tablaos como el Gitanerías llegaron a funcionar todavía en el siglo XXI, pero ya bajo otras dinámicas. Es decir, ya no se ceñían únicamente al flamenco –Gitanerías funcionó incluso como discoteca–, mucho menos había presentaciones de lunes a sábado, no hubo más temporadas largas (ni cortas) de intérpretes nacionales o extranjeros, tampoco representaban ya un espacio laboral bien remunerado ni estable.<sup>501</sup>

Finalmente, importa señalar que los tablaos amalgaman un tiempo en el que el exilio español tuvo presencia, y otro que puede representar otra escala de valores. Esto es, que el éxodo aún se palpa en los tablaos, en tanto que detonó claramente una nueva era proclive al flamenco. Además, sus actores aún participaban de estos lugares, ya fuera como público o como intérpretes, aunado al hecho de que algunos descendientes tomaron parte en el género, llegando incluso a consagrarse como personajes clave del futuro desarrollo del flamenco en México. Por otra parte, el concepto de los tablaos bien podía asociarse con una España más bien reaccionaria, a la vez que los personajes llegados con el exilio tuvieron ya poco protagonismo, por el contrario, se vuelven centrales aquellos elementos contratados directamente de España y, al poco tiempo, toman centralidad algunos nombres locales. De tal manera, los tablaos estimularon un nuevo ordenamiento para el flamenco de la Ciudad de México, en donde el exilio republicano representó un legado a la vez que se dibujaba una nueva época más allá de su injerencia.

---

<sup>500</sup> Patricia Linares. Entrevista realizada por Magdalena Jiménez Romero. Tomado de: Magdalena Jiménez (2008). “El baile flamenco...”, en línea.

<sup>501</sup> Finalmente, Gitanerías quedó en manos de un narcotraficante. Esto sucedió en el contexto de la llamada “guerra contra el narcotráfico”, iniciada por el expresidente Felipe Calderón (2006-2012). La extinción del tablao se dio cuando su dueño fue asesinado en un presunto ajuste de cuentas entre cárteles, en las inmediaciones del lugar. Puede verse: <https://exiliadosdeextremodu.forosactivos.net/t3318-venganza-tornar-voja-la-zona-rosa-del-df> [Recuperado en septiembre de 2021].

Con todo, paralelamente al prolífico funcionamiento de los tablaos, se dieron importantes presentaciones de flamenco en teatros como el Palacio de Bellas Artes, en donde algunas agrupaciones fueron encabezadas por nacionales. Tales funciones fueron trascendentes, pues con el declive de los tablaos, el teatro pasó a ser la forma de presentación pública de mayor importancia para el flamenco. En cualquier caso, sea en los tablaos o en los teatros, la presencia de artífices de México fue constante. De hecho, poco más adelante estaría en sus manos la continuidad de la práctica del flamenco en el país, ya sin una influencia directa de aquellos exiliados, ni de los españoles venidos en épocas posteriores.

## **5.2. MEXICANOS HACEDORES DE FLAMENCO: TRAYECTOS Y PERMUTAS GENERACIONALES**

Mujeres y hombres de México tuvieron constantemente participación en el quehacer flamenco, desde épocas que se remontan al siglo XIX. De hecho, algunas investigaciones recientes apuntan que su volumen en aquellos tiempos fue bastante más significativo de lo que se puede suponer.<sup>502</sup> Como se vio en el capítulo dos de este trabajo, en los primeros años del siglo XX se observaron apariciones de mexicanas practicantes de flamenco en los escenarios capitalinos, aunque, por lo menos desde las búsquedas y objetivos propuestos, sus intervenciones se muestran bastante tenues. Sin embargo, desde el inicio de la época del “flamenco del exilio” se hizo palpable la presencia recurrente de artífices mexicanos, quienes al poco tiempo se volverían hitos del flamenco en México. Entre esos casos se encuentran nombres como Fernando Ramos, José Torres Fernández y Oscar Tarriba.

El decurso de los artífices enunciados tiene bastantes semejanzas. Se formaron dancísticamente en Estados Unidos en ramas como ballet, bailes de salón o tap, para más tarde introducirse en el flamenco y danzas afines a España, e incursionar como coreógrafos. Los tres salieron de Estados Unidos alrededor del mismo periodo (segunda mitad de los años treinta) y llegaron a México, donde comienzan a trabajar en centros nocturnos junto con los españoles establecidos en el país a consecuencia de la guerra civil. Cabe mencionar

---

<sup>502</sup> José Miguel Hernández Jaramillo tiene una investigación en curso, en donde encuentra evidencia de un número significativo de guitarristas de flamenco mexicanos en el siglo XIX.

que de este grupo, Tarriba tendría un lugar insigne, pues se convirtió en un formador sistemático de danza flamenca en México que marcó a varias generaciones.

Oscar Tarriba (1908-1988), originario de Sinaloa, vivió en California su infancia y juventud, luego de que su familia se trasladara a Estados Unidos ante el contexto revolucionario que se vivía en México. En aquel país conoció a su connacional José Fernández, con quien se formó y laboró varios años. Más tarde, en 1936, volvió a México como parte de un contrato con el restaurante capitalino El Grillón para actuar con la bailarina Raquel Rojas.<sup>503</sup> A diferencia de Fernando Ramos y José Fernández, Tarriba se estableció definitivamente en la capital –salvo por algunas giras que hizo al extranjero–, donde tuvo una amplia actividad con varios de los autores españoles de flamenco llegados a partir de 1936.

Pocos años después de la llegada de Tarriba a la Ciudad de México lo buscaron para tomar clases con él. En un primer momento, entre los años cuarenta y cincuenta, rentó espacios para realizar esa labor. Posteriormente, abrió su propio estudio de danza, el cual atendió hasta el año de su muerte. Entre los alumnos que tuvo durante la primera época se cuentan: Manolo Vargas, Roberto Ximénez, Luis Pérez Dávila “Luisillo”, Roberto Iglesias, Joselito Martínez. Ya en su estudio formó a artífices como: Pilar Rioja, Gisela Sotomayor, Cristina Aguirre, María Antonieta Gutiérrez “La Morris”, Elsa Rosario, entre otros nombres.<sup>504</sup> Muchos de ellos tuvieron una importante participación en el flamenco de los años sesenta y setenta, tanto en teatros como en tablaos; otros más se convirtieron en formadores de generaciones posteriores.

Entre los alumnos de Oscar Tarriba destacó particularmente José Aranda, conocido artísticamente como Manolo Vargas. Igual que su maestro, generó toda una escuela en el contexto mexicano, que a la fecha continúa marcando parte del quehacer escénico del flamenco en México. A diferencia de Tarriba, este bailarín comenzó sus estudios en la Escuela Nacional de Danza, en 1942.<sup>505</sup> Así, sus primeras apariciones públicas fueron

---

<sup>503</sup> Kena Bastien van der Meer (1987). “Oscar Tarriba”. En César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza. Una vida dedicada a la danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, pp. 22.

<sup>504</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>505</sup> La Escuela Nacional de Danza (END) se fundó sobre a base de la Escuela de Plástica y Dinámica, la cual data de 1929. Ésta formó parte del proyecto de Educación Pública a su vez derivado del proyecto de José Vasconcelos. Pese a que su espíritu emanaba de un periodo altamente nacionalista, en donde se impulsaba la enseñanza de bailes regionales, al poco tiempo se incorporaron a su matrícula las danzas españolas. Actualmente, la END “Nellie y Gloria Campobello” se enfoca a la pedagogía de la danza; entre sus



representando bailes folclóricos mexicanos. Aunque su formación en un primer momento se encontraba alejada del flamenco, el ambiente de los centros nocturnos proclives a esta expresión, luego del arribo de los exiliados, influyó decisivamente en Vargas, pues, precisamente en uno de esos lugares, vio bailar a Tarriba –en el Tap Room del Hotel Reforma– y a partir de ese suceso decidió cambiar su giro dancístico.<sup>506</sup>

De la trayectoria de Manolo Vargas resalta haber pertenecido a la compañía de Encarnación López “La Argentinita”. Como se estableció en el capítulo dos, dicha bailarina representaba una suerte de paradoja, en tanto que buscaba dar cierto halo de autenticidad española a sus presentaciones a la vez que incorporaba propuestas surgidas de artistas considerados vanguardistas. De tal modo que Manolo Vargas –mote bajo el cual lo dio a conocer la misma Argentinita– se formó bajo la influencia de Tarriba pero también con las ideas de dicha bailarina, con quien trabajó hasta que ella fallece, en 1945. Después continuó laborando con Pilar López, quien retomó los ideales de su hermana recién desaparecida.

Tanto en la compañía de la Argentinita como en la de Pilar López estaba presente otro mexicano: Roberto Ximénez. Este bailarín había tenido un trayecto muy semejante a la de Manolo Vargas; es decir, sus primeras apariciones escénicas fueron con ballets mexicanos de corte nacionalista, luego se acercó a Oscar Tarriba y terminó de formarse con la Argentinita. De hecho, tras su salida de la compañía de Pilar López en 1954, Manolo Vargas y Roberto Ximénez forman el Ballet español Ximénez-Vargas, mediante el cual se consolidó su trabajo y propuesta escénica. Hicieron múltiples giras por países como España, Italia, Inglaterra, Francia, Noruega, Dinamarca, Holanda, Japón, Estados Unidos y México, convirtiéndose así en referentes del género, en uno y otro lado del Atlántico.<sup>507</sup>

Como puede observarse, los personajes aludidos tuvieron una formación dancística multifacética. Sus montajes responderían a esa trayectoria y, en el caso de Vargas y Ximénez, particularmente al influjo que la Argentinita había trazado en sus perfiles profesionales. Ha de recordarse que dicha bailarina, activa entre los años treinta y cuarenta del siglo XX, impulsó un concepto coreográfico –de mucho peso en el ámbito teatral en

---

especialidades se encuentra la danza española y dentro de ésta una subespecialidad en flamenco, misma que funciona como una profundización en un área específica de “lo español”. Puede verse: <https://endngcampobello.inba.gob.mx/nuestra-escuela.html> [Recuperado en noviembre de 2022].

<sup>506</sup> Santiago (2006). *La danza española...*, pp. 135-136.

<sup>507</sup> Patricia Aulestia de Alba (1987). “Roberto Ximénez” En César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, p. 27-28.

términos internacionales—, en el cual incorporó preceptos de la danza estilizada (amalgama de bailes y técnicas de flamenco, clásico español y escuela bolera) e intercaló coreografías hechas con música de compositores españoles como Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Joaquín Turina, entre otros, junto con “palos” flamencos y algunas otras danzas del folclor español y de otras regiones, además de que la figura de Federico García Lorca fue de mucha importancia para ella.

De esta manera, para los años cincuenta Manolo Vargas y Roberto Ximénez se consagraron como figuras reconocidas dentro del ámbito del flamenco, a los que se suman los nombres de Luis Pérez Dávila “Luisillo” —también alumno de Tarriba— y Roberto Iglesias.<sup>508</sup> Esto es destacable pues fueron de los primeros actores mexicanos reconocidos ampliamente en el campo, no sólo en el contexto nacional, sino también en el terreno internacional, incluido España.

Ahora, habrá que enfatizar que buena parte de la trayectoria profesional de estos bailarines se dio en el espacio del teatro. Muchas de sus actuaciones ocurrieron dentro de compañías de danza que estaban en constantes giras por diferentes países, enfocadas mayormente a mostrar repertorio “español”, y consignadas a presentarse en recintos teatrales, principalmente. Por lo mismo, la actividad de tales personajes no estaba concentrada puntualmente en México.

Si durante los años cuarenta y parte de los cincuenta Vargas, Ximénez, Luisillo e Iglesias pertenecieron a agrupaciones de renombre (las compañías de: Argentinita/Pilar López, Carmen Amaya, Chavalillos Sevillanos, respectivamente), hacia mitad de los cincuenta formaron sus propios grupos de danza: *Ballet español Ximénez-Vargas*, *Teatro y danzas de España de Luisillo* y *Ballet español Roberto Iglesias*. A través de éstos generaron propuestas coreográficas caracterizadas por incorporar tratamientos teatrales. Esto es, más allá de presentar meras secuencias de baile, buscaban que las puestas tuvieran un hilo conductor.

---

<sup>508</sup> Luisillo e Iglesias tuvieron una trayectoria muy parecida a la de Vargas y Ximénez: empezaron su formación en el ballet y su consolidación en bailes españoles y flamenco se dio, en el caso Luisillo al ingresar a la compañía de Carmen Amaya, cerca de 1945; mientras que en Iglesias, al irse a Nueva York a trabajar con Los Chavalillos Sevillanos.

Con estas agrupaciones hicieron giras por países como Estados Unidos, Francia, Inglaterra, España y también se presentaban en la Ciudad de México, con programas como los siguientes:

- ◆ *Ballet Español Ximénez-Vargas* (1955, Palacio de Bellas Artes).  
**Repertorio:** Asturias (Isaac Albéniz), Danza del Chivato (Gustavo Pittaluga), Aragonesa (Manuel de Falla), Castilla (I. Albéniz), Malagueñas (popular), Suite vasca (popular), Evocación (I. Albéniz), El estampío (Roberto Ximénez), Escuela bolera (popular), Leyenda (I. Albéniz), Tarantas (popular), Suite argentina (Atahualpa Yupanqui, B. Garay, A. Rodríguez), Zambra (Joaquín Turina), Serrana (popular), Danza del molinero (M. Falla) y Cuadro flamenco (popular).<sup>509</sup>
- ◆ *Teatro y danzas de España de Luisillo* (1968, Palacio de Bellas Artes), con 21 bailarines en escena.  
**Repertorio:** *Sinfonía sevillana* (con música de Joaquín Turina), *Luna de sangre* (inspirada en el personaje de Federico García Lorca), *Bolero* (música de Maurice Ravel), *Fantasia Gallega* (música de José R. Arzaga) y el cuadro *Flamencos del rocío*.<sup>510</sup>
- ◆ *Ballet Español Roberto Iglesias* (1971, Teatro de la Danza).  
**Repertorio:** *Albaicín*, *Mirabrás*, *Soleares*, *Homenaje a Estampío*, *Farruca*, *Ídolos de Arena*, *Caña*, *Serranas*, *Zoronogo gitano* y *Caracoles*.<sup>511</sup>

Como se expone en este sucinto muestrario de programas, el flamenco oscilaba entre ser central, formar parte de alguna escena o ser un baile más. Así, en el ejemplo del ballet de Roberto Iglesias, de los diez números presentados, seis son “palos” flamencos (mirabrás, soleares, farruca, caña, serranas y caracoles), mientras que, en el caso de Ximénez-Vargas predomina la presencia de números con música de compositores españoles y el flamenco se presenta únicamente al cierre del espectáculo.

---

<sup>509</sup> Margarita Tortajada Quiroz (2010). *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memorias de un arte y un recinto vivos*, Ciudad de México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, Pp. 162-163.

<sup>510</sup> Margarita Tortajada Quiroz (2006). *Danza y poder II (1963-1980)*, Ciudad de México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, p. 295.

<sup>511</sup> *Ibid.*, pp. 476, 479.

Evidentemente sus programas variaban, pero de manera general se puede apreciar que en todos impera la idea de que se están elaborando bailes concernientes a España, basta con leer los títulos de sus ballets para darse cuenta de ello. Pensando en el caso específico del flamenco, en el marco de este tipo de programas circunscritos al repertorio de ballets españoles, se le adscribe a la península ibérica dejando tácitamente clausurada cualquier pertenencia fuera de ese horizonte.

Es necesario señalar que, a diferencia de los tablaos, en las representaciones en teatro conciernen otros conceptos escénicos: las luces, la tramoya y el escenario de mayores dimensiones, influyen en el diseño de tratamientos coreográficos, más allá de la presentación de números sueltos a modo de recital que caracterizaba a los tablaos. Probablemente el programa citado arriba de Luisillo tuviera un proceder con más elementos dramáticos, dada la menor cantidad de números presentados, y que estos fueran una suerte de escenas.

Podría suponerse, entonces, que el ámbito teatral permitía bastantes libertades. Es decir, mientras que los tablaos partían de un concepto en el cual la práctica flamenca quedaba suscrita a una idea “andalucista”, bajo un halo de autenticidad y con miras a refrendar cierta idea de tradición; el teatro pareciera erigirse como su contraparte, en tanto que sus características ofrecen la posibilidad de generar otros proyectos alejados de esa discursividad.

Sin embargo, tampoco en ese medio había tanta apertura. Tal como lo sugiere el testimonio del bailarín Felipe Segura, quien rememora que el trabajo coreográfico de Luisillo –personaje con el que laboró cercanamente– no siempre era bien recibido por los bailarines españoles con los que realizaba montajes; era frecuente que le dijeran: “eso no es español”.<sup>512</sup> Por otro lado, Ximénez y Vargas llegaban a calificar su trabajo como tradicional y español, tal como se recoge en la siguiente cita: “Teníamos que encontrar un camino propio... algo tradicional español... se puede trabajar con ideas propias basándose en materiales folclóricos, pero se debe ser siempre español”.<sup>513</sup>

---

<sup>512</sup> Felipe Segura (1987). “Luisillo. Luis Pérez Dávila”. En César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza. Una vida dedicada a la danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, p. 20.

<sup>513</sup> Roberto Ximénez en Marcia Marks, “Ximénez, Vargas and the Dance of Spain”, en *Dance Magazine* (1962), tomado de: Tortajada (2010). *75 años de danza...*, p. 163.

Resalta que la noción “español” se encuentre como una constante; y no sólo eso, se erige como garante de legitimidad. Así, en el ámbito teatral lejos de darse una apertura, pareciera existir una contención producida por la obligación de representar eso que se considera “español”. Se observa un marco de referencialidad instituido como adecuado, el cual ha de cumplirse para representar esa supuesta españolidad. Todo aquello fuera de esos límites podría entenderse como algo falseado, fuera de la norma y, por tanto, sin la misma valía, o bien, como ya no perteneciente al campo. Es decir, hay todo un criterio decantado en “lo español” que condiciona la actividad y validez de las compañías citadas, incluido lo concerniente al flamenco.

Por su parte, la prensa cultural también contribuyó a reforzar las visiones asociadas a lo auténtico y a lo puro. En el marco de una función de la bailarina mexicana Pilar Rioja en el Teatro Jiménez Rueda –en los años setenta– donde presenta su espectáculo *Teoría y fuego del duende*,<sup>514</sup> un cronista señala a Rioja como “la restauradora de la autenticidad del baile flamenco” y que ella había regresado esta danza a su “pureza original” al tiempo que la renovaba.<sup>515</sup>

En este caso, probablemente las categorías de autenticidad y pureza funcionen a modo de diferenciar la práctica teatral como forma “artística” versus una más “popular” o no perteneciente a estos circuitos. De cualquier manera, cuando se señala la autenticidad del baile de Pilar Rioja y de la representación de la pureza original, se hace una valoración vertical de la manera en que se realiza el flamenco, donde la cúspide es eso que se toma por puro. Implícitamente, se reconoce que hay otras formas de hacer flamenco pero valoradas en una escala menor a saber: menos puras o impuras, falsas, ilegítimas, menores, desvirtuadas, deformadas, fuera de la tradición, no artísticas, etcétera. Esto es, que frente a esa forma “pura” consolidada como la legítima, otros entendimientos quedan relegados, se les impone una posición de marginalidad.

Se entiende entonces, que ya sea en los teatros o en los tablaos, se llegan a significar determinadas prácticas del flamenco bajo criterios que buscan presentarlas como formas autorizadas. Y aún más, mostrarlas como partícipes de *la tradición*, pero entendida en un sentido bastante cerrado, monolítico, con una sola trayectoria posible, sin matices o

---

<sup>514</sup> Título que claramente hace referencia a la obra de Federico García Lorca *Juego y teoría del duende*.

<sup>515</sup> “Pilar Rioja en el Jiménez Rueda”, en *Heraldo de México*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 4. Tomado de: Tortajada (2006). *Danza y poder...*, p. 829.

entrecruces entre diferentes formas de practicar la expresión. Dicho de otra forma, el hecho de postular que un complejo musical y dancístico como el flamenco deba coincidir con “lo andaluz” o “lo español” como baluarte de su autenticidad y de pertenencia a una suerte de tradición inmutable, claramente responde a visiones estereotipadas.

Ahora bien, aunque el horizonte estereotípico atravesase ciertos enfoques de la práctica del flamenco, no significa que no existan resistencias, matices o variantes en su forma de abordarlo o posicionarse al respecto. En el caso de los bailaores, Lusillo, Iglesias, Ximénez y Vargas, es difícil pensar que sus formaciones polifacéticas, las visiones de la danza y la música bajo las cuales se habían desarrollado no los hiciera tener búsquedas del más variado orden. Esto puede verse en el caso de Lusillo, cuando sus propuestas escénicas y coreográficas al parecer se alejan de lo aceptado como “español” y se le replica que lo que hace no *es* español. Lo mismo podría decirse de Ximenez y Vargas, pues suscriben que su trabajo debe siempre mostrar rasgos españoles *per se*, pero a la vez plantean la búsqueda de un camino propio.

Por lo anterior, no ha de descartarse que se generaran puestas escénicas con cierta distancia de los cánones, las cuales no estuvieran en los circuitos teatrales más reconocidos y carecieran de una alta cobertura mediática. Además, por lo menos en el caso del flamenco, ha de considerarse que presentarlo dentro de un teatro y bajo el concepto de un ballet, tensiona fuertemente con las ideas de tradición y pureza asociadas a lo gitano, lo marginal y el hermetismo.

Más allá de adentrarse en el pensamiento de estos artistas, se quiere poner de relieve que, pareciera que el flamenco debe cumplir con una ineludible cuota de españolidad y reiterar estereotipos para afirmarse como tal. Es decir, hay condicionantes que imponen ciertas características inhibitorias a otras visiones que cruzan el límite de lo que se puede catalogar como lo que *es* flamenco. No equivale a decir que éstas no se den, pero hay toda una serie de restricciones que las constriñen y las invisibilizan.

Dicho esto, para la década de los ochenta, pueden reconocerse dos formatos mediante los cuales se viene desarrollando el flamenco en México en las últimas tres décadas, y en los que artífices nacionales llegan a tener un papel protagónico: el flamenco de los tablaos y el de los teatros. Éste último con una composición muy particular: presentar las compañías a modo de ballets, como muestras escénicas acompañadas de coreografías,

música, escenografía, vestuario y elementos dramáticos. Cabe recalcar que en este sentido no se particularizaba tanto al flamenco, pues era frecuente tomarlo como un baile más dentro del repertorio de danzas españolas.<sup>516</sup>

Sin embargo, como se estableció en el apartado anterior, la misma década de los ochenta conllevó el declive de los tablaos. Por esa razón, el espacio teatral se volvió preponderante para la presentación pública del flamenco. No obstante, estas plazas no se caracterizaban por mostrar con abundancia dicha expresión. Por el contrario, las veces que se presentaba flamenco en un año podía ser incluso nula. Además, lo poco que se programaba llegaba a responder a la gira de alguna compañía de España. Tal situación propició una nueva configuración para el flamenco en México, donde se buscó abrir espacios escénicos institucionales en beneficio de los artífices nacionales. Al mismo tiempo, surgió una especie de linajes representados por un conjunto de bailaoras, mismas que impulsaban dichas iniciativas.

Las gestora y bailaoras Lourdes Lecona, María Antonia “La Morris”, Patricia Linares y María Elena Anaya fueron pioneras en acercarse a distintos funcionarios para abrir nuevos sitios de flamenco dentro de instituciones culturales. En efecto, esta demanda se obtuvo desde los años ochenta, pero cobró mayor fuerza en los noventa.<sup>517</sup> Desde entonces, anualmente la Coordinación Nacional de Danza del INBA comenzó a promover temporadas de flamenco. El bailar Ricardo Rubio se refiere a estos sucesos en los siguientes términos:

Estaban como las tres maestras pilares, Patricia Linares, María Elena [Anaya] y [María Antonia] la Morris. [...] Me refiero a que ellas eran los pilares, porque lograron abrir, pasar del flamenco en los tablaos a pasar al flamenco escénico, en Bellas Artes, en el Teatro de la Danza, en el Teatro de la Ciudad. Ellas crearon la primera alianza para pedir temporadas en

---

<sup>516</sup> Por aquellos años, en México se presentarían contados espectáculos ceñidos exclusivamente al flamenco. Probablemente sólo puedan contarse las presentaciones de las compañías españolas de danza de Mario Maya y la intitulada Cumbre Flamenca, las cuales se presentaron en 1981 y 1986, respectivamente, en el Palacio de Bellas Artes. En cuanto a música, las giras anuales del guitarrista Paco de Lucía, entre 1975 y 1994, fueron otro referente de importancia, dado que lo central era el flamenco.

<sup>517</sup> Lourdes Lecona, “Carta a la Comunidad Flamenca de México”, 8 de febrero de 2014. Documento inédito.

Bellas Artes. Y fue un camino muy virtuoso, como del 85 a los 90 o 2000, en donde la temporada de flamenco eran ellas tres, y habría algún otro invitado.<sup>518</sup>

Pero estas bailaoras no sólo abrieron un camino para que el flamenco generado en México se incorporara de una manera más estable al sistema cultural oficial.<sup>519</sup> A su vez comenzaron a impartir clases y a formar alumnos bajo su propia visión del flamenco, la cual emanaba de su paso por los tablaos mexicanos, principalmente, y en cierta medida de su participación en modalidades teatrales. Además de Linares, Anaya y la Morris, Pilar Rioja también ejerció una presencia notable. Las cuatro habían transitado por una formación entre España y México, y tenían por común denominador a Oscar Tarriba y a Manolo Vargas –muy presente también como docente en esa época– quienes representaban una influencia importante en su aprendizaje.

Por otra parte, la presencia de la familia Amaya seguía siendo de importancia en la Ciudad de México. Si para los años cincuenta Leonor y Antonia Amaya habían empezado un camino pedagógico en la urbe, ahora serían sus descendientes las que retomarían esa labor: la Chuni Amaya y su hermana Mercedes Amaya, “la Winy”.

Cabe resaltar que, para este tiempo, quienes formaron a las nuevas generaciones fueron esencialmente mexicanas, con excepción de Chuni Amaya, quien fortuitamente nació en Bélgica. A estas alturas, la conexión con el exilio español comenzó a responder a un encadenamiento de saberes y referencias a personajes representados en la figura de Oscar Tarriba y en la familia Amaya. Pero también ensanchados por otra serie de trayectorias encarnadas por numerosos intérpretes que se habían sumado al desarrollo del flamenco en México.

De tal manera, para los años noventa se había conformado una serie de escuelas en torno a figuras concretas que abanderaban la producción y transmisión del flamenco en esa

---

<sup>518</sup> Ricardo Rubio Sánchez. Entrevista realizada por Gabriel Macías Osorno, Ciudad de México, 7 de mayo de 2019.

<sup>519</sup> La institucionalización del flamenco se refrendó bajo el impulso vigoroso de Lourdes Lecona, quien lo introdujo en los espacios de la UNAM y más tarde, en los albores del siglo XXI, dentro del CONACULTA y en la Secretaría de Cultura y su Sistema de teatros (Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Teatro Blanquita, Legaria). Parte de esa labor fue impulsada desde la Coordinación de Difusión e Información del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” (Cenidi-danza). Puede verse: Lecona (2014). “El flamenco y su contexto...” (segunda parte), p. 12.



época en la Ciudad de México. Al respecto de ese contexto, Ricardo Rubio señala lo siguiente:

Yo veía que había grupos muy específicos. Como escuelas muy determinadas. Si yo era alumno de Paty [Linares], era como una traición irme a tomar clases con otras personas. Era una lealtad al maestro, impuesta por los propios maestros, y era también una forma de generar escuela. [...] Creo que hasta esos momentos se manejaba por linajes. O sea, cuando la gente me veía en mis primeros espectáculos me decían: tú eres alumno de Paty, tú eres de Paty. Esa era como la forma: tú eres de Paty, tú eres de Winy [Amaya], tú eres de María Elena [Anaya], tú eres de Pilar [Rioja]. Y yo no lo veía como peyorativo, yo lo veía como un linaje poderoso.<sup>520</sup>

Así, estudiantes, pero también músicos, se circunscribían a esos linajes. El mismo Rubio hace un mapeo de los guitarristas más activos en esa época:

Ricardo Joya y Juan Rosas eran los músicos de Paty [Linares], aunque Joya era más abierto para trabajar con más personas, más allá del linaje de Paty. Con María Elena Anaya estaban los hermanos Moreno. Los hermanos Negrete –José Luis y Gerardo– ellos trabajaban con María Elena, porque María Elena viene como de la escuela de Pilar Rioja. Entonces también eran los músicos de Pilar y de Manolo Vargas. A Morris la acompañaba Roberto Amaya. Santiago Aguilar era como exclusivo de las Amaya.<sup>521</sup>

No obstante que aparecían nuevos nombres en el escenario del flamenco y que comenzaban a generarse otras dinámicas de enseñanza, las nociones pretéritas del flamenco no cambiaron demasiado. Los conceptos forjados en el marco de los tablaos y del teatro devinieron en entendimientos sumamente potentes. Con ellos fraguó una suerte de estatismo en la concepción del flamenco en México, la cual oscilaba entre la enseñanza y la presentación de repertorios identificados como españoles –incluido el flamenco– y la

---

<sup>520</sup> Ricardo Rubio Sánchez. Entrevista realizada por Gabriel Macías.

Conviene precisar que, si bien había algunas otras maestras impartiendo clases en el ramo, los nombres aquí referenciados eran bajo los que se daban esta suerte de linajes y quienes concentraban la mayor cantidad de estudiantes.

<sup>521</sup> Ídem.

recreación de formas andalucistas. Tales representaciones se solían refrendar como tradicionales y prevalecieron como predominantes hasta la conclusión del siglo.

Contrario a lo que sucedía en México, el último cuarto del siglo en España fue de numerosas rupturas en el modo de concebir el flamenco. Tales quiebres con las formas más tradicionalistas venían dándose desde el tardofranquismo (1969-1975). Pero, con la disolución de este régimen, en 1975, y el consecuente tránsito hacia la democracia, estas renovaciones se volvieron exponenciales y continuas.

Así pues, en la España de los años ochenta y noventa las nociones del flamenco cobraban novedosos derroteros. Se había dado paso al llamado nuevo flamenco, en el que la exploración y la fusión con otras vertientes musicales y artísticas, como el rock, se encontraban en boga.<sup>522</sup> Algunas de estas producciones se articulaban con ciertas ideas contraculturales nacidas en los años setenta, y eran encabezadas por una juventud que buscaba resignificar desde los espacios de las ciudades hasta la memoria misma, luego de los largos años franquistas.<sup>523</sup>

En cuanto a lo coreográfico, desde los setenta se habían dado importantes innovaciones. Destaca el montaje *Camelamos Naquerar* (1976), del poeta José Heredia y el coreógrafo Mario Maya, donde se evitaba toda referencia tradicionalista y se prescindía de cualquier elemento que atara su representación a un espacio específico, pues la intención era presentar la obra en cualquier lugar y contexto. El argumento versa en torno a la represión y persecución que históricamente se había realizado en España, particularmente contra la etnia gitana, donde la lectura de documentos como edictos y leyes formó parte del

---

<sup>522</sup> Entre las producciones discográficas insignes de estas décadas se pueden considerar el sencillo *El garrotín* (1971), del grupo Smash; *La leyenda del tiempo* (1979), de Camarón de la Isla; y *Omega* (1996), de Enrique Morente y Lagartija Nick. También son muy significativos los grupos *Pata Negra* (fundado en 1978) y *Ketama* (fundado a principios de los ochenta).

<sup>523</sup> Sobre esta etapa del flamenco puede verse: Diego García-Peinazo (2019). “Flamenco y otras músicas urbanas en Andalucía” en *Andalucía en la historia*, año XVII, núm. 65, julio-septiembre, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, pp. 36-39.

García-Peinazo recuerda en su artículo que los géneros musicales son universos articulados y negociados continuamente por audiencias, medios de comunicación, industrias creativas y otras músicas. De modo que, los intercambios del flamenco con otras expresiones y sus diferentes niveles de retroalimentación se sitúan desde al menos la segunda mitad del siglo XIX.

desarrollo de la puesta. Así, esta propuesta se convertiría en una significativa forma de discurso político y social realizada desde el flamenco.<sup>524</sup>

En pocas palabras, al tiempo que había rupturas políticas en la España de aquella época, también se daban quiebres en el plano cultural, situación en la que el flamenco no quedó al margen. En cambio, en México, hacia finales del siglo XX, prevalecían versiones tradicionalistas del flamenco sin demasiadas tensiones, salvo algunos casos que no marcaban propiamente una tendencia; más bien eran situaciones aisladas y esporádicas.<sup>525</sup> Respecto a los contrastes entre la forma de abordar el flamenco en España y en México a finales de siglo, Ricardo Rubio observa lo siguiente:

Yo fui a España como en 1995. España era como el medio para encontrar una mayor pluralidad de visiones del flamenco. En ese entonces había como una gran revolución del flamenco, una gran innovación con bailaores como Israel Galván, el Güito, la Yerbabuena, que rompieron con los esquemas. Para mí se me hizo como un gran rompimiento porque yo me veía muy antiguo, o sea, en mis formas de bailar, en los modos en que utilizaba el espacio, en las técnicas de zapateado, de montaje musical. [...] Me di cuenta de lo que nosotros hacíamos en México tenía una alta tendencia a ser una alegoría a un flamenco muy tradicional, o una idolatría excesiva por la tradición. [...] En España no les interesaba, nadie quería lo tradicional porque estaba muy asociado al franquismo. [...] Acá yo lo que veía... Veía que estas generaciones, María Elena, Paty, Morris, hablaban de flamenco, hacían espectáculos de flamenco que hablan de flamenco.<sup>526</sup>

En sentido semejante al de Rubio, la bailaora y percusionista Aldonza Campos advierte que para los años noventa perduraban en México formas y conceptos en el

---

<sup>524</sup> Sobre este montaje puede verse: Jesús Quintanilla Azzarelli (2017). “*Camelamos naquerar*. Manifiesto gitano en la Transición española” en *Andalucía en la Historia*, año XV, núm. 55, enero-marzo, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, pp. 36-40.

<sup>525</sup> Es el caso del montaje de Patricia Linares *Detrás de la puerta verde* (1985) en donde a través de una serie de escenas con danza y música flamenca se muestra un mundo de fantasía guiado por la historia de Aramai: una muchacha que tras una serie de vivencias mágicas se enfrenta a sus miedos y prejuicios sociales, para finalmente reivindicar su propio ser. Por otra parte, destaca que para 1965, Oscar Tarriba impulsó un proyecto en que se mezclaban jazz y flamenco. Puede verse: Programa de mano *La puerta verde* (reposición), septiembre de 2005, Danza UNAM, Sala Miguel Covarrubias. / Raúl Cosío Villegas, “Tarriba y el jazz flamenco”, *Ovaciones*, 28 de noviembre de 1965. Tomado de Citlali Ruiz (2004), CD-ROOM *La música en México en la segunda mitad del siglo XX. Hemerografía de Raúl Cosío Villegas*, Ciudad de México, CONACULTA/FONCA.

<sup>526</sup> Ricardo Rubio Sánchez. Entrevista realizada por Gabriel Macías.

flamenco que procedían de décadas atrás. Muchas veces esto se relacionaba con la transmisión del conocimiento, pues lo que se aprendía se vinculaba con la formación de las maestras. Así, para aquella época, era muy común que si uno quería aprender flamenco, te enseñaran un conjunto de danzas españolas y se agrupaba al flamenco dentro de ese bloque. O sea, era habitual que este baile no se abordara como un lenguaje diferenciado.

Para Campos, la escasa renovación en la concepción del flamenco se explica en cuanto a un acceso limitado a la información. En ese entonces, acceder a otras visiones era muy difícil. Esencialmente había dos caminos: ir a España o buscar a otros maestros, pero esto último no era muy bien visto en la época.

Antes veías danza española, estilizado, las Bodas de Luis Alonzo, pero también [“palos” como] tanguillos, siguiriyas, como un mix. Sí, era más como que todo era danza española. Pero ahora ya no se enseña tanto bajo ese mix, se distingue todo mucho más, creo que también por el flujo de información que hay actualmente se distingue mucho más, antes simplemente conseguir una grabación de flamenco era muy difícil. Pero lo que antes pasaba, bueno a mí me pasaba, es que bailaba la música pero no sabía qué era, nada más te sabías el nombre que venía en la grabación. Fue hasta después que empecé a entender el flamenco más como flamenco y no como danza española. Eso pasaba en los noventa, ahora hay mucho que compartir, antes te celaban mucho, no te daban tan fácil todo el conocimiento. Ahora hay mucho más apertura.<sup>527</sup>

La aparición decisiva de otras formas de comprender y realizar el flamenco en México se produjo hacia mediados de la primera década del dos mil. Este hecho se relaciona directamente con el surgimiento de una nueva generación que marcó una ruptura con lo que venía sucediendo anteriormente en términos conceptuales.<sup>528</sup> Igualmente, aparecieron nuevas formas para el flamenco, las cuales llegaron a ser adjetivadas como experimentales. Respecto a esta nueva fase Ricardo Rubio –uno de los integrantes de dicha generación– sostiene lo siguiente:

---

<sup>527</sup> Aldonza Campos Bravo. Entrevista realizada por Gabriel Macías Osorno, Ciudad de México, 27 de mayo de 2020.

<sup>528</sup> Destacan Marién Luévano, Erika Suárez, Casilda Madrazo, el bailarín Ricardo Rubio y el guitarrista Gabriel Elizondo. Poco más tarde se puede situar a Ricardo Osorio “El niño”, Lina Ravines, Tonalli Villalpando y al guitarrista Anwar Miranda.

Yo creo que lo de *experimentación* salió también porque era una forma de nombrarnos. Porque cuando nos dimos cuenta que teníamos que buscar dónde presentarnos, en el Teatro de la Danza, en estas temporadas, no había más que flamenco tradicional. Entonces, un día, Marco Antonio Silva, que era el director de la Coordinación de Danza [del INBA] nos reunió como a cuatro y nos dijo: “qué pasa con ustedes, qué están haciendo. En las temporadas están las maestras de siempre. Ellas hacen lo suyo, y ustedes qué hacen, hagan otra cosa, que no se quede acaparado el flamenco”. Fue como una invitación a presentar una contrapropuesta al flamenco que se estaba haciendo.

Obviamente, al principio nos tomaron por unos locos. Fue ahí que vino el quiebre con mi maestra [Patricia Linares]. Erika Suárez también tuvo sus quiebres con sus maestros. Marién [Luévano], como sus maestros eran españoles, principalmente se había formado en España, cuando llegó acá, pues, podía hacer lo que ella quisiera sin tener como es yugo.<sup>529</sup>

Resulta de interés el surgimiento de una noción como la de *experimentación* para nombrar a un tipo de flamenco. Quizá más que entenderla como un concepto *per se*, en este caso sea más un indicador de las tensiones o distancias que podían darse respecto de las líneas pretéritas, o como una forma de desmarcarse o situarse en otro horizonte, más allá de los previamente establecidos.

De acuerdo con el testimonio de Rubio, es claro que ese abordaje “experimental” confrontaba con la generación previa y generaba rompimientos. Tomando en cuenta la presencia de dichos linajes preexistentes, posiblemente estas rupturas también se dieran en tanto se dejaba de seguir a la escuela, no se daba continuidad al linaje, ni a la idea de tradición que defendían. Como sea, lo cierto es que con esta generación el flamenco adquirió nuevos significados; el foco dejó de estar en representar ideas tradicionalistas o estampas españolas-andaluzas.

Los cambios generacionales y conceptuales referidos pueden advertirse a través de las temporadas de flamenco realizadas en el Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque (del sistema de teatros del INBA). Se observa que en 2002 se encontraban programadas Patricia Linares, María Elena Anaya, Mercedes Amaya, María Antonia “La Morris” y la compañía de Lourdes Lecona *Caña y candela pura*. En cambio, poco más de

---

<sup>529</sup> Ricardo Rubio Sánchez. Entrevista realizada por Gabriel Macías.

una década después, en 2015, figuran en el cartel los nombres de Marién Luévano, Ricardo Rubio (Cía. INTERflamenca), Casilda Madrazo, Mariana Landa, Nasheli Buelna (Cía. Brújula. Flamenco dinámico) y Sharon Olvera (Cía. Tëchari-Amalgama).

En principio, es claro que los espacios institucionales abiertos en la década de los ochenta para el flamenco nacional ahora los ocupaba de manera predominante la nueva generación. En ese sentido, hay un *continuum* con su predecesora (aún en actividad). Pero, como se decía, bajo la mirada de este contingente, se expandió vigorosamente la manera de concebir el flamenco. De hecho, estas transformaciones son perceptibles desde la misma visualidad con la que se representan las artífices y agrupaciones en los programas de mano (figuras 28-35).

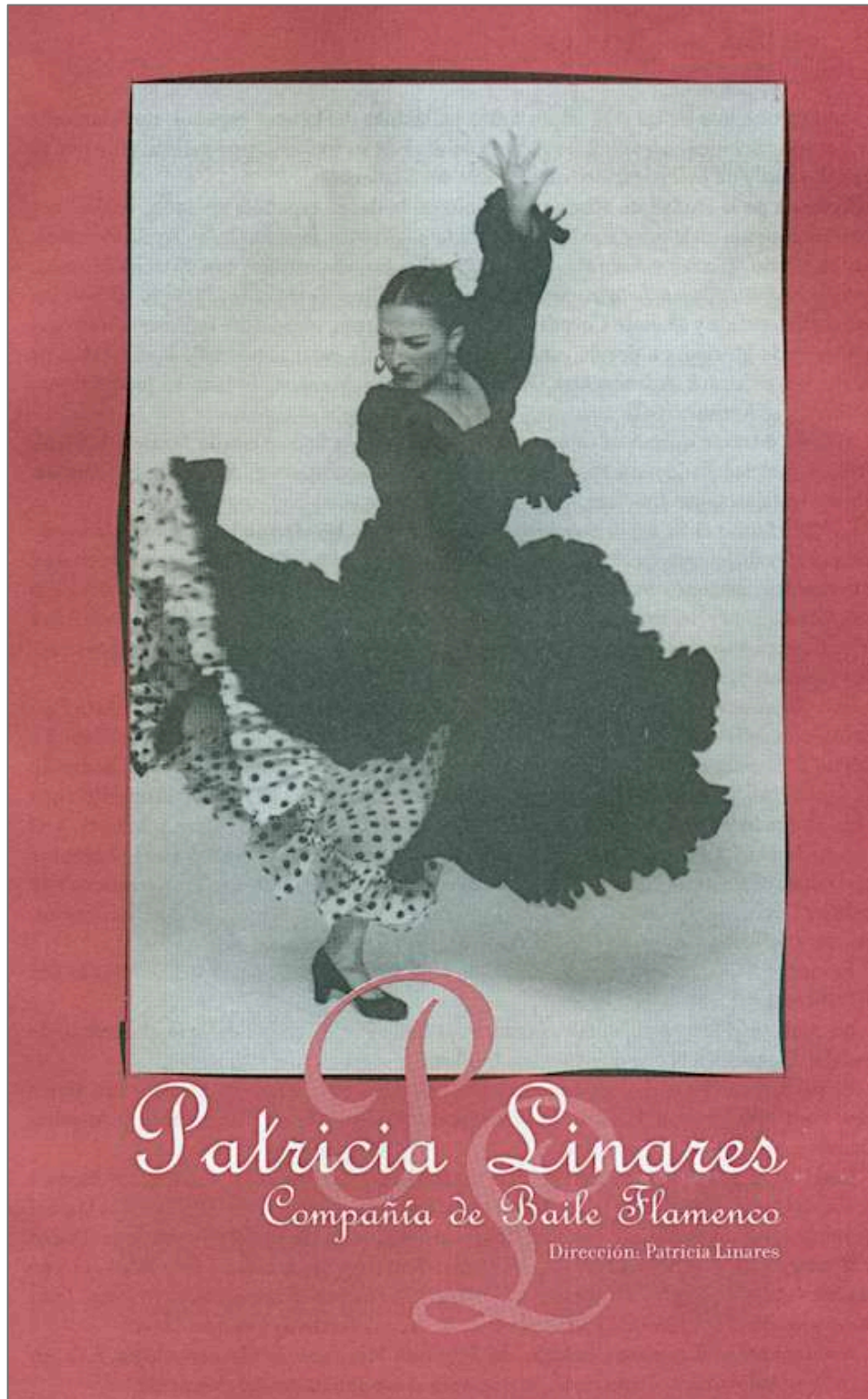


Figura 28. Cía Patricia Linares.  
Programa de mano Temporada de Danza Española y Flamenco (2002).

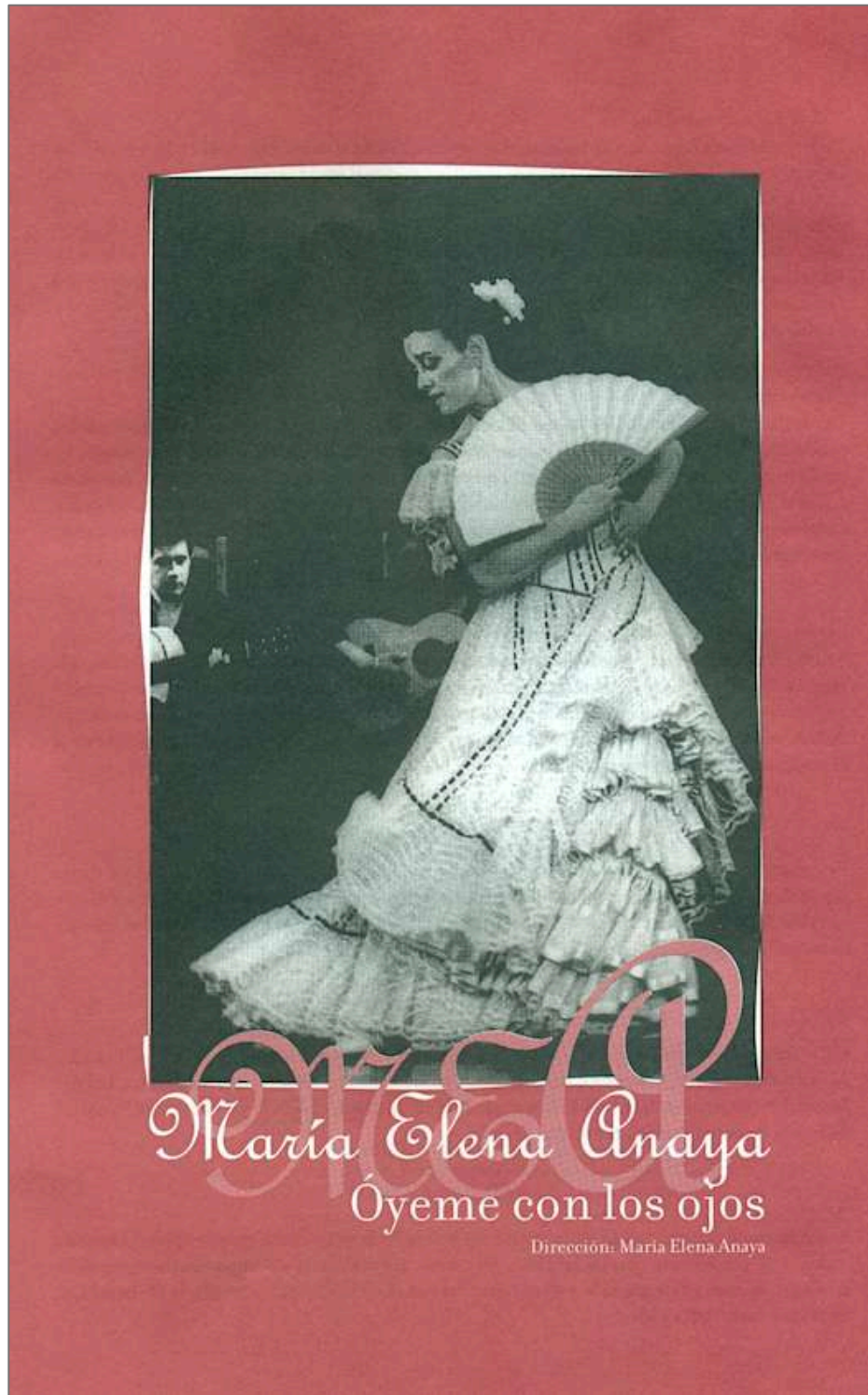


Figura 29. Cía. María Elena Anaya.  
Programa de mano Temporada de Danza Española y Flamenca (2002).



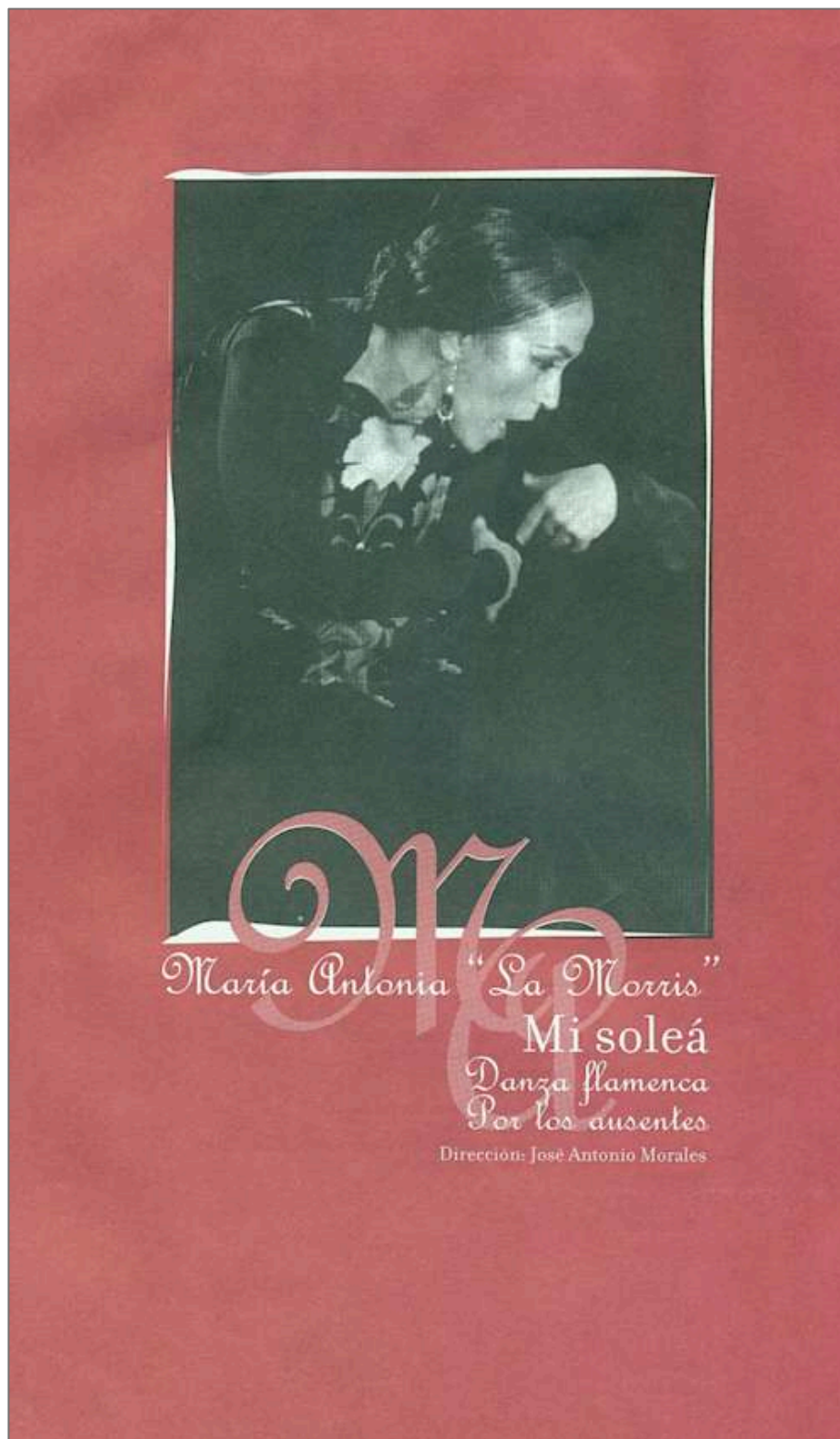


Figura 30. Cía. María Antonia "La Morris".  
Programa de mano Temporada de Danza Española y Flamenca (2002).

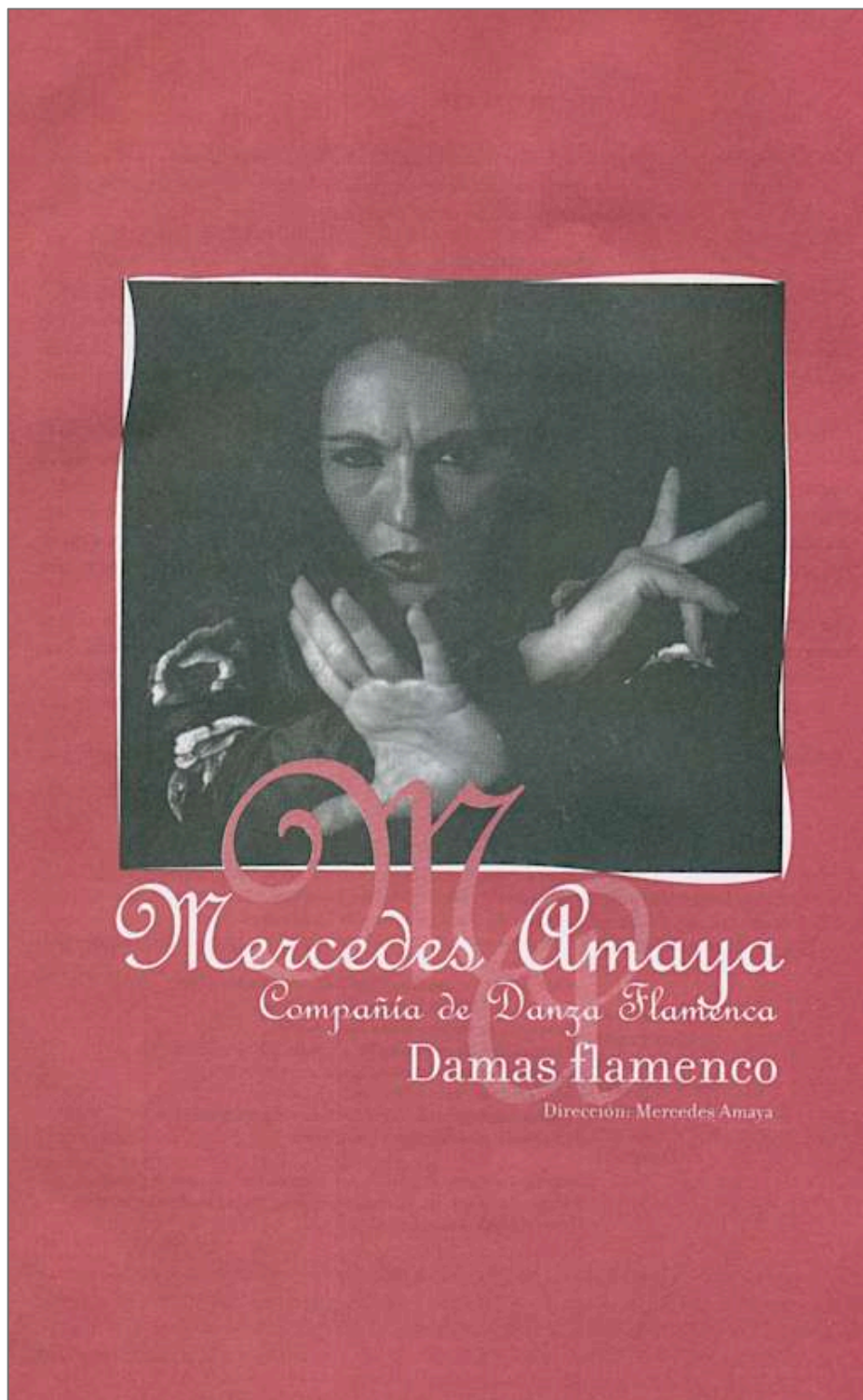


Figura 31. Cía. Mercedes Amaya.  
Programa de mano Temporada de Danza Española y Flamenca (2002).

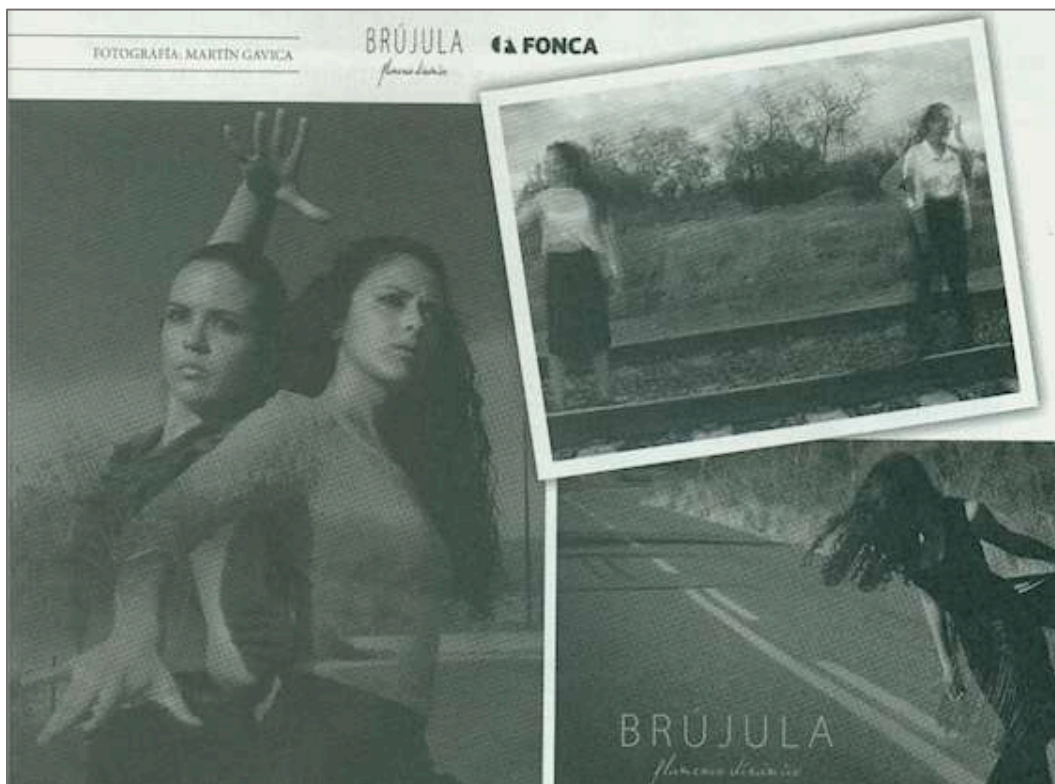


Figura 32. Cía.Brújula Flamenco Dinámico  
Programa de mano Temporada de Danza Flamenca (2015).

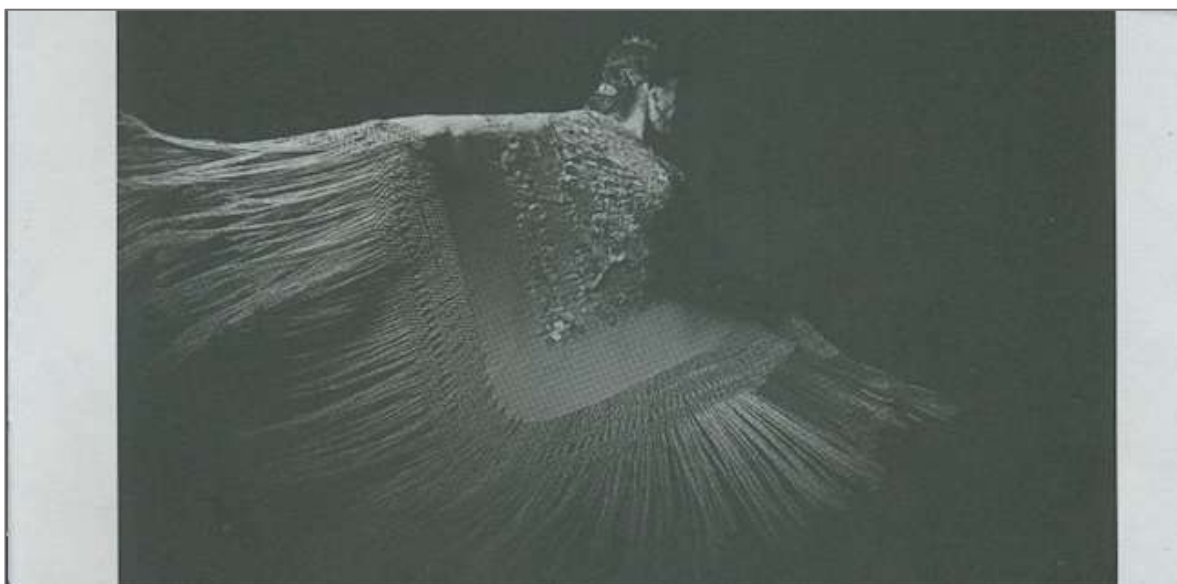


Figura 33. Cía. Marién Luévano.  
Programa de mano Temporada de Danza Flamenca (2015).

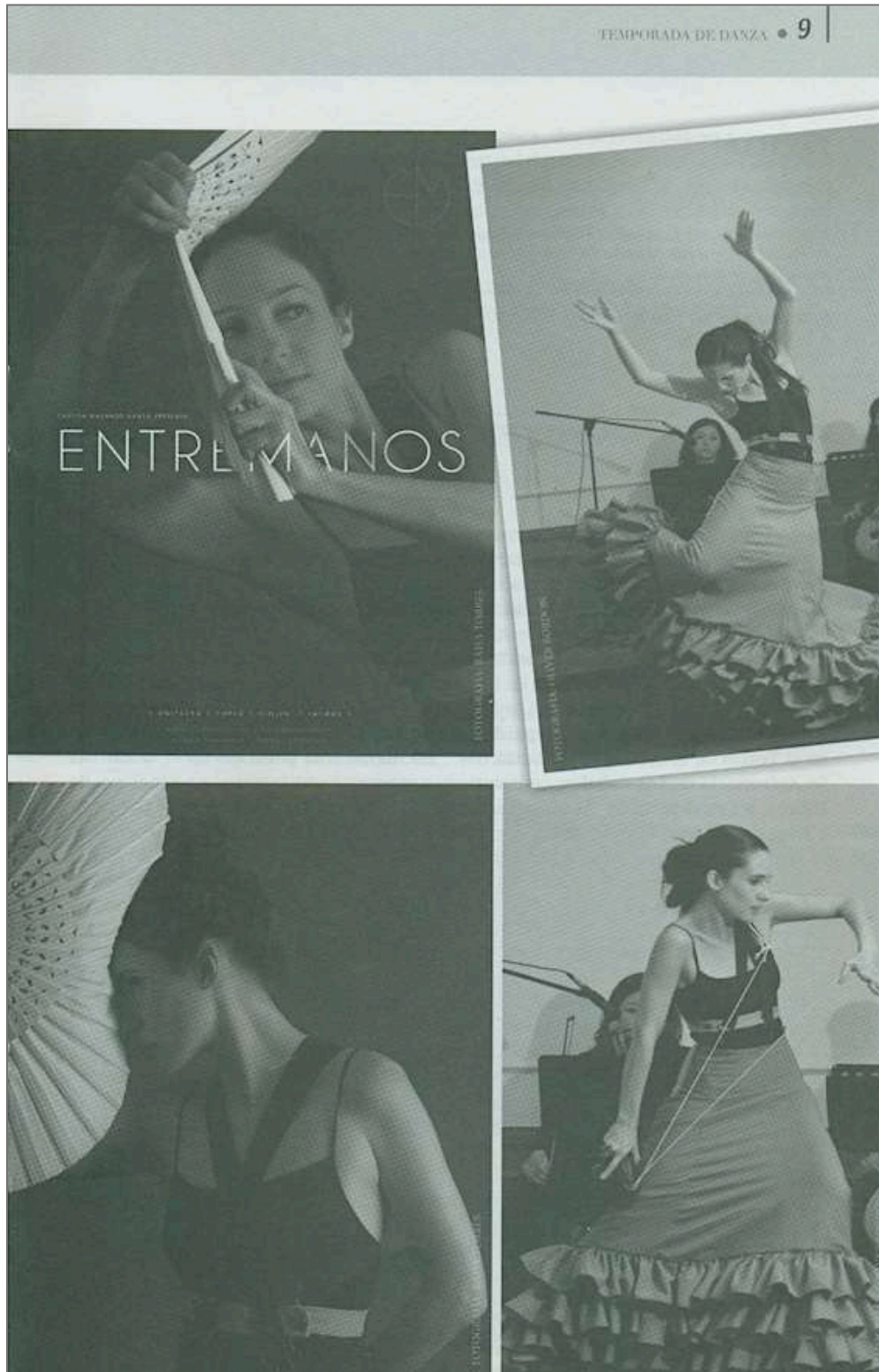


Figura 34. Cía. Casilda Madrazo.  
Programa de mano Temporada de Danza Flamenca (2015).

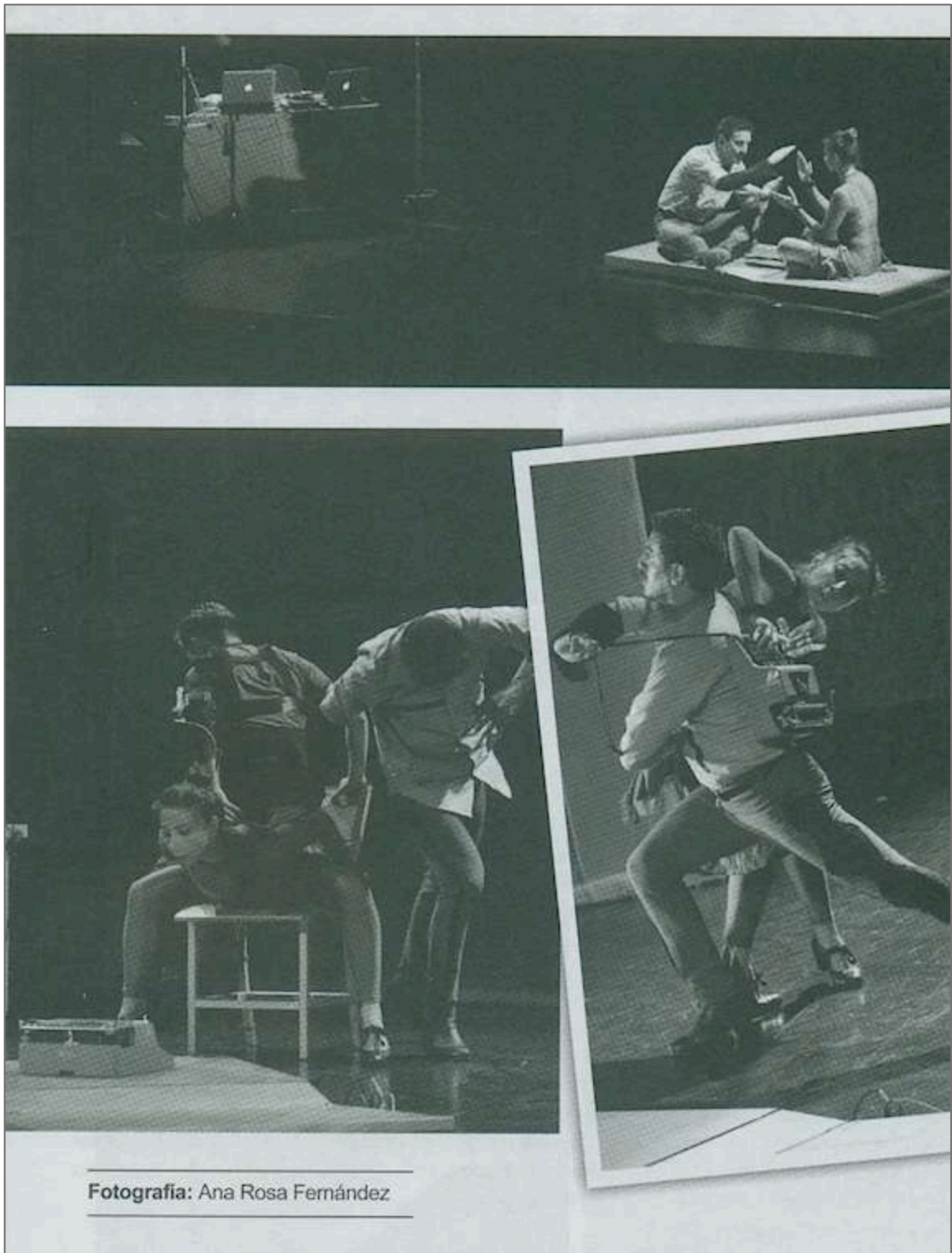


Figura 35. Cía. INTERflamenca.  
Programa de mano Temporada de Danza Flamenca (2015).

Además de las referencias visuales, las diferencias entre una temporada y otra también se encuentran en el mismo nombre adoptado por el ciclo. Mientras que en 2002 se llama *temporada de danza española y flamenco*, la posterior ya sólo alude al flamenco. Nuevamente, esto se relaciona con el concepto de lo presentado en escena. De hecho, en los perfiles curriculares de la primera, varias de las artífices se identifican como bailarinas del género español o de danza española (Linares, Anaya, Morris), no así en el ciclo posterior, en que se adscriben tal cual al flamenco (Luévano, Cía. Brujula), o como bailarines cuyo eje principal es el flamenco, en el sentido de que también se identifican con otras danzas como la contemporánea, contact, entre otras (Madrado, Cía. INTERflamenca).

Pero lo sustancial de los cambios se encuentra en el contenido de las obras: en la emisión del 2002, si bien se perciben búsquedas propias de las coreógrafas, muchos de sus referentes aluden elementos españoles. Esto es, se encuentran referencias a Federico García Lorca y títulos alusivos a Andalucía como *Aire Canastero*, nombre bajo el cual se define un espectáculo cuyo objeto es la “recreación del flamenco en su estilo más puro, conjugando la pasión, el dolor y la alegría del pueblo andaluz” (Cía. Caña y candela pura). De igual manera, se exalta el cante y la guitarra como un “quejío” doloroso y dulce-amargo (Morris), se estructuran los programas intercalando algunos números de clásico español (Linares), por mencionar algunos ejemplos.

Mientras tanto, para el 2015 los montajes tienen búsquedas temáticas con otros sentidos. No obstante que en un par de ellas se llegan a referir a una idea de tradición, no hay propiamente asociaciones con España o andalucistas. Es decir, se direcciona de otra manera, hay otro marco de referencialidades. En otros casos, se advierte que más que el flamenco sea un fin en sí mismo, es el lenguaje adoptado para llegar a objetivos específicos.

A continuación se muestra un extracto de cómo se definían las propuestas presentadas en 2015 en el programa de mano:

- ◆ Cía. Brújula. Flamenco dinámico. *Sueño mexicano*.  
Obra de flamenco-teatro que analiza mediante texto, música y movimiento y desde diferentes perspectivas, la situación de nuestro país.
- ◆ Cía. Marién Luévano. *Son flamenco*.

Encuentro entre el flamenco y el son mexicano, desde una búsqueda de lenguaje que enlace estas tradiciones, es la reunión de dos mundos desde una vista contemporánea.

- ◆ Cía. Casilda Madrazo. *Entremanos*.

Pieza coreográfica de movimientos dancísticos aflamencados y música flamenca instrumental en tres movimientos. Es una obra que reflexiona sobre la verticalidad del cuerpo, mente y la libertad en la cultura occidental, aunado al concepto de locura.

- ◆ Cía. Mariana Landa. *Antropología de un paisaje*

Puesta en escena interdisciplinaria cuyo hilo conductor es la danza flamenca y la música flamenca. El desarrollo escénico y dramático se fundamenta en las múltiples maneras que tenemos los individuos para habitar los espacios físicos que nos rodean.

- ◆ Cía. INTERflamenca. *25 pasos para llegar a un zapato*.

Proyecto escénico interdisciplinario en donde a partir del juego se genera un proceso interactivo.

De modo que, no sólo cambia el tipo de vestuario y las formas de representar el flamenco mediante posturas corporales, las cuales quedan plasmadas en las fotos enviadas por las respectivas compañías para ilustrar los programas de mano, sino que tras esta visión también hay un cambio en la percepción y composición del flamenco. De entre todo, se destaca que “la cuota de españolidad” ya no esté presente, que se prescindiera de esos referentes externos. Es decir, la manera de disponer del código dentro de un margen identitario en términos geográfico- raciales (español, andaluz, gitano), pierde vigencia o cuando menos deja de tener centralidad.

Se observa, entonces, que son exploraciones concernientes a problemáticas más propias de los artífices, más próximas a sus contextos y marcos referenciales las que cobran relevancia. Tales articulaciones del flamenco son del todo notables, pues se desmarcan del estereotipo y dan paso a una apropiación más activa de los códigos del flamenco.

En medio del surgimiento de todas estas formas para activar el flamenco dentro del marco institucional, no puede dejarse de lado el contexto circundante a estos espacios de

creación y difusión de índole artístico en ese momento. Esto es, que a partir de 1988 la organización cultural a nivel institucional, por parte del estado mexicano, tuvo una reestructuración con la fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).<sup>530</sup> Al siguiente año de su aparición, se instauró el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), el cual tendría entre sus objetivos coadyuvar a la creación y producción artísticas; para tal efecto se creó un sistema de becas que, en buena medida, concentra los recursos financieros en proyectos individuales.<sup>531</sup>

Precisamente, una buena parte de los integrantes presentados en la temporada del 2015 en el Teatro de la Danza, han formado parte de ese sistema de becas (no así los artífices de la temporada del 2002). De hecho, algunas de las propuestas ahí escenificadas se realizaron en ese marco o partieron de un proyecto impulsado mediante dichas instancias.

Con todo esto, se quiere exponer que tanto el CONACULTA como el FONCA confirieron una fisonomía particular al devenir de las artes, en el cual también se incorpora el flamenco, a razón de que a partir de los años ochenta comenzó una suerte de institucionalización de parte de su práctica, que en este contexto también se verifica.

Probablemente, en el marco de los lineamientos del FONCA, donde se debe entregar un proyecto por desarrollar, es que en parte se haya estimulado la creación de estas otras perspectivas para el flamenco. Al decir esto, no se sugiere que la creatividad del flamenco esté supeditada a los lineamientos institucionales, pero, efectivamente, en su desarrollo escénico tiene un nivel de incidencia. De hecho, principalmente a quienes les interesan ese tipo de búsquedas son los que se han acercado a las convocatorias del FONCA. Esta cuestión se traduce en que las propuestas apuntadas hacia búsquedas novedosas, son las que principalmente se han beneficiado de este tipo de patrocinios.

---

<sup>530</sup> Su aparición suponía una suerte de modernización y democratización de la política cultural mexicana. Aunque, tal como lo estudia Tomás Ejea, este órgano a lo largo de sus historia, si bien tiene visos democráticos, al no ser autónomo y sus principales cargos ser designados por el ejecutivo, no deja de tener similitudes con el autoritarismo presidencial del cual se suponía se distinguiría. Asimismo, de acuerdo con el mismo autor, la creación del CONACULTA fue un acto dirigido a resarcir parte del descontento social y ganar legitimidad entre artistas e intelectuales, esto en el contexto del polémico asenso a la presidencia de Carlos Salinas de Gortari y del recrudescimiento de la implementación de políticas neoliberales. Puede verse: Tomás Ejea Mendoza (2009). “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística” en *Sociológica*, año 24, núm. 71, septiembre-diciembre, Ciudad de México, UAM-A, pp. 17-46.

<sup>531</sup> *Ibid.*, pp. 29, 42.



Asimismo, ha de considerarse que todas estas instancias le han dado un impulso particular al flamenco escénico, asimilándolo dentro del sistema cultural oficial, a través de su sistema de teatros y patrocinios. Bajo este contexto, el flamenco también se ha legitimado en tanto forma artística, aspecto que ha conllevado un proceso de altocultrización de ciertas versiones del flamenco.

Más allá de lo que pasa dentro del sistema oficial de cultura, lo cierto es que el flamenco en México se expresa desde diferentes configuraciones y propuestas: Tiene intersecciones con músicas y expresiones sonoras como el jazz, la canción, el arte sonoro, la improvisación libre; se agrupa bajo formatos que van desde compañías de danza, proyectos individuales, duetos, etcétera; y con instrumentaciones que incluso incorporan instrumentos electrónicos, procesadores de audio, cuerdas, diferentes tipos de percusiones, además de la guitarra flamenca. Asimismo, se entreteje con la danza somática, de contacto, con el teatro, el performance y otros horizontes disciplinares.<sup>532</sup>

Ahora, la apertura de novedosos panoramas para el flamenco no significa que las formas previas de abordarlo ya no tengan vigencia. Sirvan nuevamente de ejemplo las temporadas antes citadas del Teatro de la Danza. Por una parte, las bailaoras del ciclo de principios del 2000 aún están activas en la actualidad y muchas veces suelen presentar funciones semejantes a las ahí vistas. Por otra parte, en la temporada del 2015, además de aquellas propuestas con halo renovador, también se programó a la compañía *Al Andalus*, la cual presentó el espectáculo *Barrio de Triana*, cuyo objetivo era mostrar “las formas tradicionales del flamenco” en el contexto de un teatro.<sup>533</sup>

Hay, pues, una superposición de visiones que, tal como se ha planteado en esta investigación, se entretejen en un entramado relacional en el cual pueden estar de por medio atributos de legitimidad. De hecho, las visiones más “tradicionalistas” del flamenco siguen presentes y llegan a representar un punto de tensión respecto a otras formas de direccionar los códigos del flamenco. Desde ese punto de vista, es común cuestionar el valor de dichas prácticas, e incluso señalar que algunas vertientes no son flamenco. En

---

<sup>532</sup> Entre el año 2016 y 2017 me di a la tarea de hacer grabaciones de campo para registrar cómo se traducían sonoramente algunos de los diferentes horizontes bajo los que se activa el flamenco de la Ciudad de México. El resultado fue el álbum *Panorama sonoro del flamenco en México*, el cual puede escucharse en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/sets/panorama-sonoro-del-flamenco> [Recuperado en noviembre de 2021].

<sup>533</sup> Programa de mano Temporada de Danza Flamenca (2015), p. 18.

cuanto a este punto, considero relevante destacar la percepción de algunas intérpretes que participan de formatos no siempre reconocidos dentro de las ideas más canónicas de tradición. Al respecto, Ricardo Osorio “El niño” comenta lo siguiente:

La verdad es muy ambiguo. No se sabe en qué momento se acaba o no [el flamenco]. Pero como que siempre los que hacemos flamenco, siempre tenemos un rasgo flamenco. Aunque haya otro tipo de música u otras danzas es un lenguaje que se va quedando. Pero hay mucha gente que le llama flamenco a estar con las palmas, con el cante y tú bailando de manera tradicional. Y fuera de eso mucha gente ya no le llama flamenco. [...] Entonces, cuando es algo más tradicional es la búsqueda de las normas, seguir los códigos, pero que se vean muy claros, muy contundentes. Y cuando es otro tipo de cosas, como que hay una libertad o mayores posibilidades, aunque hay personas que me podrían matar si escuchan eso, pero hay otras posibilidades en las que no hay tanto –¡no metió la llamada! ¡No hizo esto!– Entonces, igual estamos ahí, pero no basados en no salirnos de compás. Está implícito, pero el lenguaje se ocupa para hablar de otras cosas y no para hablar del lenguaje. Y siento que, muchas veces, cuando lo haces de manera tradicional hablas del lenguaje con el lenguaje.<sup>534</sup>

Sobre el mismo tema, Aldonza Campo Bravo expresa lo siguiente:

Hay una línea muy delgada de cuando algo es y no flamenco. Porque puedes hacer algo muy contemporáneo pero con lenguaje flamenco. Creo que mientras no se pierda ese lenguaje, los códigos, puedes reconocerlo. [...] Aunque también hay puristas. Bueno, hay de puristas a puristas, algunos te dicen que si no es gitano no es flamenco, otros que sólo el español lo puede sentir, otros distinguen entre flamenco y aflamencado, y otros que dicen que si eres payo lo puedes hacer muy bien pero no eres flamenco. Y yo creo que lo experimental es utilizar otro tipo de música, tomar prestadas herramientas de otras disciplinas, pero que el lenguaje sea flamenco. Pero en el flamenco se reniega a que el flamenco cambie.<sup>535</sup>

Por su parte, Laura Chirino Barceló asienta:

---

<sup>534</sup> Ricardo Osorio. Entrevista realizada por Gabriel Macias Osorno, Ciudad de México, 13 de diciembre de 2016.

<sup>535</sup> Aldonza Campos. Entrevista realizada por Gabriel Macias Osorno, Ciudad de México, 27 de mayo de 2020.

El flamenco es una forma de comunicarte en la que pueden estar de acuerdo o en desacuerdo con lo que dices. [...] No creo que haya que cumplir con requisitos del flamenco: tener el pelo largo, vestirse de cierta manera, que puede ser válido. Pero en México, siento que hay quien reinterpreta como su propia forma a través de quién es y hacen un flamenco muy mexicano. Tampoco es cuestión de si se liga el flamenco con lo mexicano, si se liga es porque uno es esa transición entre lo flamenco y lo mexicano, uno es ese punto de unión. Finalmente, el flamenco es una forma de expresar como puede ser cualquier otra.

Finalmente, Tonalli Villalpando Rojas señala:

Lo tradicional se refiere a que haya cante, guitarra y baile. Me parece muy normal categorizar las cosas, eso está bien pero no puedes decir que lo otro sea malo. Todo se inserta en otros contextos para decir otras cosas. Es algo que veo natural, que la apertura de otros canales esté, sin que se pierdan las otras formas. [De hecho] los intérpretes están en una y otra forma, y todas interesan, depende de los espacios. Lo que no me gusta es que digan que es bueno o malo. [...] Cuando hicimos [la obra] *Flujo* no fue bien recibida en algunas ocasiones [en sus presentaciones en México]. De flamenco tenía mi técnica, mi manera de moverme pero no era el objetivo el flamenco. Me decían: Tonalli no sabe bailar flamenco, etcétera. Porque a los flamencos no les gusta tanto esa clase de investigación. En Madrid y Málaga nos dijeron que les gustaba que se hablara desde el flamenco de otras cosas. Sí reconocían el flamenco, a parte de las otras líneas. Fue recibida mejor allá que acá, eso me sorprendió. Pero acá como que trastocó más, aquí tenemos como una apropiación excesiva de una sola manera de ser [del flamenco]. Porque aunque hay un muy buen nivel, hay músicos, cantaores, bailaores, un flujo de información entre españoles y mexicanos, un intercambio constante de información, creo que hay pocas personas llevando ese saber a otros lados, generalmente se presenta la forma tradicional.<sup>536</sup>

Resalta que en estas formas de hablar del flamenco se encuentre como un punto medular una idea de tradición. Pese a que el código pueda llevarse hacia distintos intereses, en tanto se aleja esa idea de tradición se generan una suerte de tensión, un reclamo porque

---

<sup>536</sup> Tonalli Villalpando Rojas. Entrevista realizada por Gabriel Macias osorno, Ciudad de México, 14 de mayo de 2019.

el flamenco se apegue a ese tipo de horizonte. A través de los testimonios citados se observa que todo aquello admitido por el flamenco en tanto código dinámico capaz de ser llevado a diferentes contextos, difícilmente funciona como una construcción más del flamenco. Contrariamente, de una u otra forma hay una carga valorativa, mediante la cual se moviliza una resistencia a aceptar esas otras formas como equidistantes.

Con todo lo anterior no se quiere aseverar que en aquellas prácticas refrendadas como tradicionales no haya un nivel propio de asimilación de los códigos. Sin embargo, hay una reiteración de sus parámetros, en donde el código está contenido, se encuentra supeditado a una forma de representación, particularmente cuanto más se acerca a formas estereotipadas. Es decir, no se cuestiona la validez de la práctica, lo que se objeta, en todo caso, es la noción de autenticidad instalada, pues, por una parte, condiciona el entendimiento de la expresión bajo una forma jerárquica. Y por otra, ensombrece a otro abanico de posibilidades de su práctica, así como estrecha su comprensión.

Dada la preponderancia de la noción establecida de tradición en la práctica del flamenco en México, es posible advertir la existencia de dos grandes ramificaciones de su producción: la veta identificada como tradicional y otra que suele adjetivarse como experimental o de fusión. Aunque, dentro de lo identificado como tradicional se distingue una suerte de subcampo, denominado como flamenco de tablado.

Si se considera el devenir del flamenco en la capital, estas separaciones se corresponden con las dos manifestaciones puestas en circulación en la segunda mitad del siglo XX, es decir, los tablaos (enraizados en “lo andaluz”) y las formas teatrales (inclinadas hacia “lo español”). Pero en la época reciente se da el siguiente matiz: la forma tradicional tiene un apego importante por representar las formas estereotípicas (españolas-andaluzas), mientras que la de tablado prescinde con mayor facilidad de éstas, ya que tiene como punto neurálgico el “baile por derecho”. Por otra parte, lo experimental funciona como etiqueta para enmarcar a todo aquello que no cabe propiamente dentro de “lo tradicional”. De manera esquemática se podrían ver de la siguiente forma:

- Tradicional. El código encuadrado a referencias andalucistas y españolas.
- De tablado. El manejo del código como baluarte sin necesariamente alusiones andaluzas o españolas. Centrado en el “baile por derecho”.

- Experimental o fusión. El código en interacción con campos diversos.

Desde luego, dentro de tales categorizaciones hay entrecruces y diversos matices. Aun así, efectivamente, los mismos practicantes se llegan a identificar con tales tipificaciones. Esto quedó plasmado en una encuesta realizada en el año 2014 dirigida a intérpretes de flamenco radicados en México, en la cual se les preguntó respecto al tipo de flamenco que desarrollaban.<sup>537</sup> De las 167 personas que contestaron,<sup>538</sup> 125 se adscribieron al flamenco tradicional, aunque muchas de ellas (aproximadamente la mitad) se situaban también dentro del de tablao. Además, 23 se ubicaron en cualquiera de las manifestaciones y alrededor de 45 tenían preeminencia por el experimental o de fusión, mientras que cuatro establecieron que desarrollaban el flamenco dentro de la danza estilizada española.<sup>539</sup>

En suma, en los años recientes, el flamenco en México tiene diferentes vertientes bajo las que se realiza. Su práctica se han extendido por instituciones gubernamentales (INBA, CONACULTA, Secretaría de Cultura), pero también dentro de ámbitos universitarios (principalmente la UNAM), en donde se estimula tanto la docencia como ciclos de flamenco e incluso se promueven giras de artífices, particularmente de España.

Por otra parte, aún prevalecen en la Ciudad de México algunos restaurantes de ambiente español, en los cuales suele haber flamenco como variedad. Pero de entre todos los lugares donde se transmite, produce y se presenta flamenco, las academias centradas en el impulso a esta danza y música son las que concentran hoy por hoy el desarrollo del flamenco en la Ciudad. Entre ellas destacan: Hojas de té, Estudio Córdoba, Flamencalli, Flamencico, Estudio de INTERflamenca, Academia las Amaya, Estudio Mucho Arte, entre otras.<sup>540</sup>

---

<sup>537</sup> Esta encuesta se llevó a cabo durante los meses de enero y febrero de 2014, a través de internet, mediante formularios de Google. El documento resultante me fue facilitado por Lya Morgana.

<sup>538</sup> De las 167 personas que respondieron el cuestionario, dos dijeron ser españolas, seis contar con nacionalidad española y mexicana, mientras que el resto se declaró de nacionalidad mexicana.

<sup>539</sup> En el plano institucional también se reflejan estas categorizaciones, por lo que han llegado a establecerse ciclos de flamenco tradicional y de flamenco experimental.

<sup>540</sup> Geográficamente situadas en las colonias Juárez, Portales, Escandón, Centro y Roma. Resalta que su ubicación reitera las zonas pretéritas donde se han establecido otros centros irradiadores del flamenco. No obstante, recientemente se ha expandido prácticamente por todas las alcaldías de la Ciudad de México, a través de sitios como centros culturales, universidades (públicas y privadas) y otros sitios donde se ofrecen clases y/o funciones de flamenco, pero que es una de entre otras tantas actividades.

Esencialmente, las academias articulan el flamenco capitalino en la actualidad. También han surgido a manera de alternativa a los espacios institucionales y como una forma de generar empleos para los practicantes de flamenco. Si bien, desde hace décadas los centros particulares de enseñanza flamenca han tenido vigencia, una de las diferencias sustanciales de los actuales es que no giran en torno a un sólo maestro o con una visión unitaria. Es decir, ya no representan esos linajes un tanto cerrados que se constituyeron entre los años ochenta y noventa del siglo pasado, sino que componen una especie de red por donde circulan diferentes maestros, tanto nacionales como de España –principalmente–, con propuestas variadas, y por el que transitan estudiantes sin establecer un tipo de fidelidad con el centro o con sus docentes. Asimismo, estos lugares funcionan como foros para la realización de presentaciones, en los cuales el formato tablao ha sido predominante y se han vuelto una salida fundamental para el trabajo escénico de los artífices nacionales.

Como se puede observar, a lo largo de las décadas posteriores al “exilio provisional”, el flamenco en México ha tenido importantes transformaciones y ha circulado por distintos espacios, de acuerdo con diferentes momentos generacionales. Todos estos trayectos encarnan variadas visiones de la expresión, en donde es frecuente la aparición de voces que refrendan signos de autenticidad y de tradicionalidad para dar cuenta de la validez de prácticas específicas. Se observa también que en esas apreciaciones el horizonte estereotípico ha tenido presencia importante, expresado en un marco referencial alusivo a una construcción de “lo español-andaluz”. Es decir, la presunta legitimación del flamenco se hace por semejanza a un conjunto de formas canonizadas.

La aparición de una amplitud de formas renovadas del flamenco que ensancharon sus horizontes hacia múltiples direcciones, no desdijo las formas más canónicas. Por el contrario, los principios por instalar una legitimidad de determinadas versiones continuaron igual que en épocas previas, en detrimento de aquellas más alejadas de los parámetros más conocidos. En tales contextos, sobresale el papel cobrado por los artífices mexicanos, en que la práctica y transmisión de la expresión fue quedando en sus manos, convirtiéndose en los principales protagonistas. Aun así, el exilio no dejó de tener importancia. Ya fuera por el impulso dado a través de éste en décadas previas, porque continuaron conformando la escena como público y en menor medida como intérpretes, sin soslayar el hecho de que algunos de sus descendientes se volvieron protagónicos en las fases consecuentes.

En suma, el paso de las generaciones vistas en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI da cuenta de que el flamenco en México tiene una importante tradición en el país, entendida ésta en el sentido dado por Ana María Ochoa. Es decir, tiene una relación entre continuidad y cambio, conformada por sujetos actuantes situados en sus propias experiencias y contextos. Desde este sentido de tradición, tal expresión hunde sus raíces profundamente en la historia mexicana, con el exilio republicano como un detonante muy potente de su propagación en la historia reciente, donde desde hace algunas décadas son artífices nacionales los principales protagonistas del decurso del flamenco en México.

## CONCLUSIONES

Luego del seguimiento dado a la presencia del flamenco en diferentes épocas de la historia mexicana, se puede sostener que esta expresión tiene un devenir complejo, multiterritorial y susceptible a diferentes lecturas históricas no excluyentes entre sí. Es decir, se corresponde con procesos interrelacionados con sitios y sociedades mas allá de la geografía española, toda vez que consta de disímiles trayectorias, se inserta en diferentes medios, es adaptativo y se constituye de fisonomías y significados sujetos a transformaciones acorde a contextos específicos y sujetos concretos. Así, las búsquedas y análisis realizados, no sólo establecen una manera de comprenderlo más allá de los relatos hispanocéntricos, también evidencian la relación flamenco-México como una parte constitutiva de sus respectivas historias, toda vez que constatan otra genealogía posible de esta expresión.

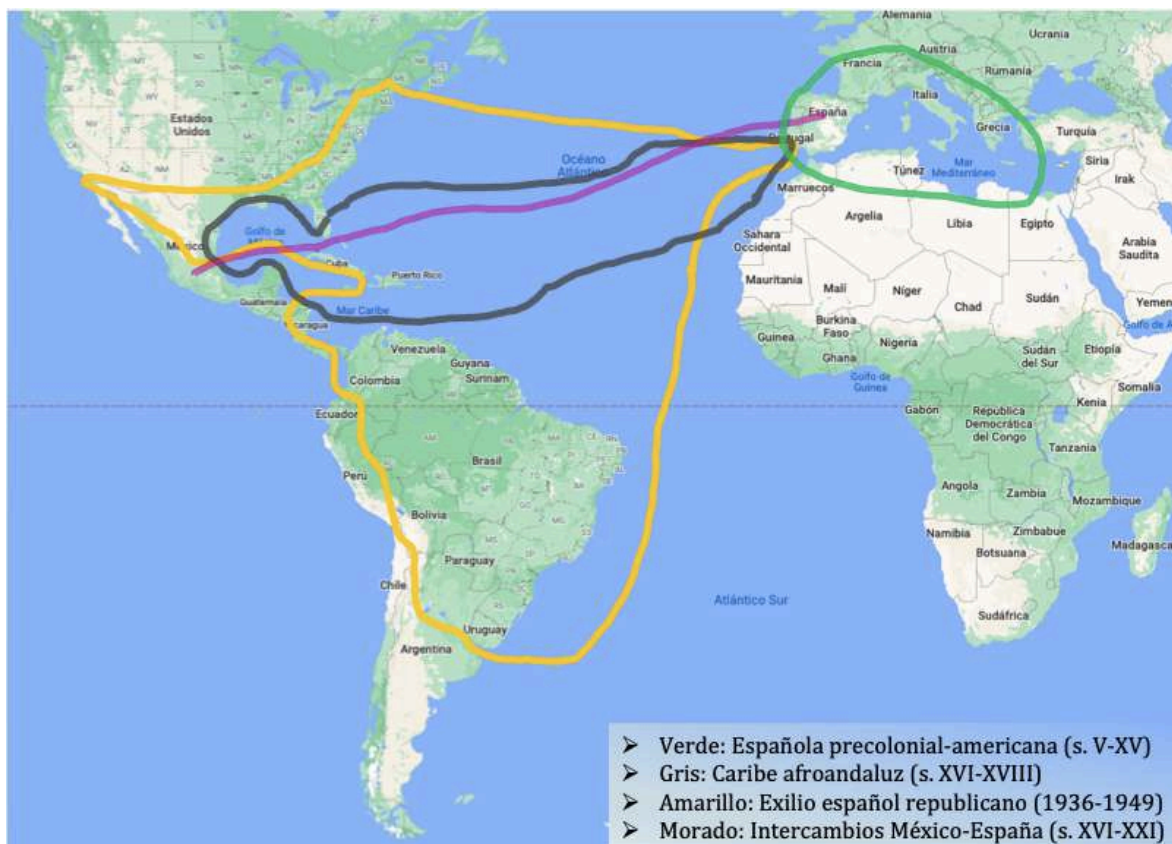
En efecto, el estudio da cuenta de itinerarios del flamenco que desplazan la idea de su identidad exclusiva española. En este sentido, la revisión de periodos como los precoloniales, del caribe afroandaluz, del exilio republicano y otros intercambios ibero-mexicanos, ponen al descubierto que plantear una narrativa del flamenco ceñida al espacio español conlleva una serie de inexactitudes que constriñen radicalmente la potente historia de esta expresión, al tiempo que se obstaculiza la mirada a su interrelación y desarrollos en otras geografías. Asimismo, se advierte que en la naturalización de las referencias al origen español, andaluz y gitano del flamenco, implícitamente hay una negación de los procesos históricos.

A modo de síntesis de los anudamientos de los que consta el flamenco en los procesos de constitución, influencia e intercambio vistos en este estudio, se deriva el siguiente plano (mapa 7). Se demarcan los espacios de interrelación del flamenco centrados en su vínculo con México, con lo que se asienta una cartografía de la expresión más allá de un vínculo preponderante con Andalucía.

Se observa, entonces, un trazo correspondiente a la época previa a la colonia, en tanto que ahí se gesta todo un núcleo de intercambios, que más tarde impactan a tierras americanas. Se delinea el Caribe afroandaluz dadas las sustanciosas interacciones que representa y en donde se generan dinámicas musicales y de danza que termina por impactar en el flamenco, sin olvidar que precisamente ahí se teje el vínculo de larga duración entre



México y España. Se bosqueja la ruta que siguieron varios de los artífices estudiados como parte del exilio español republicano. Además, se consideran las correlaciones directas México-españolas.



Mapa 7. Dinámicas geográficas del flamenco centradas en la relación México-España.

Por otra parte, la revisión diacrónica del flamenco en México muestra que, en efecto, esta expresión se entrelaza con el contexto de este país y su capital de manera continua. Se mostró que, lejos de tener un estatismo, tiene adaptaciones acordes al contexto nacional, manifestadas en cuestiones como sus fisonomías, los lugares de circulación y los personajes que lo encarnan, igual que en momentos álgidos y de retraimiento en su práctica escénica. Pero, como también se observó, las activaciones del flamenco comprenden una serie de tensiones, atravesadas por lo que aquí llamo matriz ideológica. Es decir, nociones fundamentadas en referencias estereotípicas como baluartes de autenticidad, pureza y una idea de Tradición.

Se identificó que, efectivamente, el estereotipo enarbola una poderosa forma de tipificación del flamenco que termina por subyugar a otras representaciones. Esto es, que se formula una manera de entenderlo regularmente asociada al trinomio lugar-raza-tiempo (Andalucía-gitano-finales del siglo XIX), colocada como la versión legítima, la cual prevalece a lo largo de los años bajo el amparo de distintos mecanismos de poder.

Si bien la investigación establece la preeminencia del estereotipo como una forma constante e hipervisibilizada del flamenco, a través del estudio histórico de la relación tejida con la Ciudad de México fue posible iluminar otros formatos puestos en circulación. Así, no obstante que a partir del siglo XIX lo estereotípico se vuelve una referencia constante, paralelamente se dan otras vertientes de su práctica.

En el siguiente cuadro (tabla 5) se muestran los *flujos históricos* mediante los cuales se siguió la presencia del flamenco. Se puntualizan algunos de los *factores de incidencia* dados primordialmente en el desarrollo del flamenco en la Ciudad de México, y se establecen de manera sintética las *fisonomías* con las que adquirió visibilidad en la capital. En negritas aparece la presencia del estereotipo, aunque no ha de perderse de visita que en cada faceta también se encuentran formas distanciadas de éste, relacionadas con lo que sucede en cada momento histórico. De cada etapa se exponen situaciones representativas, pero entre una fase y otra hay rasgos compartidos, continuidades que sobrepasan las líneas temporales aquí trazadas, lo mismo que vínculos transgeneracionales.

<b>Flujos históricos</b>	<b>Factores de incidencia</b>	<b>Fisonomías</b>
Entramado hispanoamericano.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• España imperial.</li> <li>• Procesos de conquista.</li> <li>• Flotas de largo alcance.</li> <li>• Culturas americanas.</li> <li>• Culturas subsaharianas.</li> <li>• Gran Caribe.</li> <li>• Dinámicas portuarias.</li> <li>• Comercio externo.</li> <li>• Comercio interno.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Como parte de intersecciones musicales y danzarias embrionarias.</li> <li>• Formas compartidas.</li> </ul>
México independiente y revolucionario.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Porfiriato.</li> <li>• Hispanismo.</li> <li>• Continuidad y prestancia de la colonia española.</li> <li>• Ambiente teatral.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adaptaciones a gustos locales.</li> <li>• Dentro de zarzuelas.</li> <li>• Como parte de celebraciones de la</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Empresarios teatrales.</li> <li>• Flamencomanía.</li> <li>• Cafés cantantes españoles.</li> <li>• Zarzuela.</li> <li>• Españolas(es) en giras.</li> <li>• Practicantes mexicanas.</li> <li>• Revolución Mexicana.</li> <li>• <b>Formulaciones estereotípicas (nacionalismos, romanticismo).</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• colonia española.</li> <li>• Formato discográfico.</li> <li>• Clases particulares.</li> </ul>
Exilio español republicano (1936-1949).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Republicanos.</li> <li>• Franquismo.</li> <li>• Cardenismo.</li> <li>• Exilio.</li> <li>• Exiliados.</li> <li>• Avilcamachismo.</li> <li>• Centros nocturnos.</li> <li>• Teatros.</li> <li>• Variedades.</li> <li>• <b>Nociones estereotípicas (en prensa y escena).</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Flamenco con otras danzas de identificación española.</li> <li>• Como escena cinematográfica.</li> <li>• Como parte de programas radiofónicos.</li> <li>• Como variedad.</li> </ul>
Cine de “oro” (años cuarenta).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nacionalismo cultural.</li> <li>• Hispanismo.</li> <li>• Cine republicano.</li> <li>• Radio.</li> <li>• Empresarios del cinematógrafo.</li> <li>• Restricciones para extranjeros.</li> <li>• Aspectos morales.</li> <li>• <b>Estereotipos nacionales (España y México).</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Españolada ranchera.</li> <li>• Acto cómico.</li> <li>• Escena de película usualmente con función narrativa.</li> <li>• Marco de escenas morales.</li> <li>• Reivindicaciones de pertenencia al flamenco fuera del marco andaluz.</li> <li>• Como saber femenino.</li> </ul>
Época de los tablaos y compañías escénicas (1950-1990).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relaciones México-España franquista.</li> <li>• Fin del exilio temporal.</li> <li>• Españoles no exiliados.</li> <li>• Descendientes de exiliados.</li> <li>• Tablaos.</li> <li>• ANDA.</li> <li>• Empresarios.</li> <li>• Crisis económica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Formato tablado.</li> <li>• Formato teatral.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Figuras renombradas del flamenco español.</li> <li>• Abundancia de practicantes mexicanos.</li> <li>• Mexicanos reconocidos internacionalmente.</li> <li>• Ballets españoles.</li> <li>• <b>Improntas del estereotipo bajo ideas de “tradicional” y “pureza”.</b></li> </ul>	
Cambio de siglo (1990-2015).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Temporadas en teatros institucionales.</li> <li>• Mayoría de practicantes mexicanos.</li> <li>• Academias.</li> <li>• Implantación de políticas neoliberales.</li> <li>• Conaculta.</li> <li>• Fonca.</li> <li>• Interdisciplina.</li> <li>• <b>Reiteraciones estereotípicas.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Linajes.</li> <li>• Experimental.</li> <li>• Como docencia.</li> <li>• Formato tablao.</li> <li>• Escénico.</li> <li>• Como proyecto subvencionado.</li> <li>• Flamenco con otras danzas no “españolas”.</li> <li>• Formato “tradicional”.</li> </ul>

La cantidad de *factores de incidencia* encontrados hacen difícil pensar que no se den diferencias en la percepción del flamenco. Es decir, que no impacten en algún nivel en la manera de entenderlo. Por ello, se palpa la imposibilidad de sostener que de tales entramados históricos surjan formas unilineales. Es cierto que el estereotipo perdura a través del tiempo y esgrime una idea de Tradición; que en muchos sentidos domina el imaginario, captura lo corporal, el sonido, el código e, incluso, llega a implicar una aspiración por una forma de hacer y de ser. Pero el hecho de que existan cuando menos dos maneras de abordar el flamenco en cada una de las épocas vistas, también da cuenta de su ambivalencia.

Aún así, se observan importantes repliegues hacia las referencias proyectadas por el horizonte estereotípico en la práctica del flamenco en México, dentro de las fases revisadas. No obstante, en tales proceder hay también visiones diferenciadas de cómo encarar esos lineamientos. De hecho, desde las ideas más canónicas que pugnan por un “flamenco auténtico y puro”, varias de las modalidades establecidas no empatan propiamente con tales

critérios. Ejemplo de esto son el concepto de tablao dado en el país que se entremezclaba con otras músicas y danzas; o bien, las representaciones teatrales que, si bien llegaban a posicionarse desde una idea de autenticidad y tradición, al mismo tiempo constituían derroteros de experimentación. Del mismo modo, la cinematografía, aunque claramente representaba estereotipos, se adecuaba a un medio de suyo distante a los ideales puristas del flamenco, a la vez que se ponía en interacción con una industria particular, con propósitos específicos, que de un modo u otro direccionaban los contenidos de los rodajes.

Es decir, lo estereotípico, más que un asidero tangible y unívoco, funge como referente y aspiración. Pero estas referencialidades quedan sujetas al momento histórico, situaciones específicas y al discernir de los sujetos. Aún así, esto no soslaya el hecho de que su presencia jerarquiza a las diferentes nociones del flamenco a través del tiempo. Así, algunas bifurcaciones se expresan con aspiración de instalarse como legítimas; otras más bien quedan colocadas por fuerza en un plano periférico, menos visible y hasta marginal.

Para la historia reciente del flamenco en México, la segunda mitad del siglo XX instituye una mirada un tanto contenida de la expresión, en tanto ejercieron una influencia considerable las nociones con impronta estereotípica emanadas de las formas teatrales de la segunda mitad del siglo XX y de los tablaos. Es esta una etapa de cierta retracción y poca apertura hacia otras propuestas, cuya ruptura definitiva se da hasta el siglo XXI. Sin embargo, esas otras maneras de activar el flamenco –situadas como experimentales– llegan a ser poco conocidas e incluso no siempre reconocidas como flamenco.

Ahora, es importante anotar que en la base de las distintas formulaciones del flamenco, en las formas particulares de activarlo, está el código, o sea, el compendio de reglas contenidas en su práctica. Las fisonomías vistas son formas de activar el código, en diálogo con su propio contexto histórico. Precisamente la disputa se coloca en la manera de significarlo y activarlo. De ahí también la importancia de esta noción pues, no solamente permite hacer una lectura más allá de referencias esencialistas, sino que a través de ésta se visibilizan modos de activación diferenciados –atravesado por una matriz ideológica– que connotan la fertilidad de la expresión y, para el caso, su vívida presencia en la historia cultural de la Ciudad de México. Esto es, que la presencia de la disputa en el ámbito nacional da cuenta de la presencia activa del flamenco y de su interacción con el contexto histórico del país.

En otro orden de ideas, el hecho de pensar la historia desde una dimensión sonoro-musical como el flamenco facilitó el acceso a facetas de la vida cultura capitalina poco exploradas. Se mostró así la inclusión del flamenco en medios culturales de la Ciudad de México como teatros, centros nocturnos, la cinematografía, así como en los actuales circuitos escénicos oficiales y los programas estatales de patrocinios culturales. Así, se advirtió otra fisonomía del decurso musical y de danza del país, enraizado en momentos que preceden al México moderno.

Asimismo, el abordaje desde tal perspectiva sónica permitió entender otros temas históricos. De esta manera, visitar el exilio español republicano desde esta óptica posibilitó genera una lectura más allá de sus relatos y tópicos más conocidos. Se demostró, entonces, que el flamenco tuvo un papel significativo dentro del exilio, constó de un contingente numeroso de sus artífices y fue un medio de inserción laboral importante para estos intérpretes.

Resta decir que, a lo largo de estas páginas quedó demostrada la potencia de la dimensión sonora en el estudio de la historia. Se ha visto su valor como una perspectiva bajo la que es posible acceder a otros ángulos de lo histórico, lo mismo que comprender desde otros horizontes el pasado. Es, pues, lo sonoro, una forma eficaz de generar estudios históricos.

Igualmente, ha de señalarse que el modelo de disputa construido para esta investigación resultó ser un marco de análisis y reflexión eficiente para adentrarse en los disímiles trayectos del flamenco y sus procesos históricos. Además, mediante esta manera de entender el flamenco, pude darme cuenta de que en gran medida lo que se ha historiado del flamenco es la matriz ideológica. En otras palabras se ha creado una gran cantidad de relatos que, no es que cuestionen esta matriz, sino que hablan de ella. Por ello, una gran porción del flamenco ha sido ensombrecida. Dicho esto, reitero que el modelo de disputa fue una vía eficiente para pensar más allá de los referentes ampliamente conocidos del flamenco, por lo cual considero que este modelo bien podría ser de utilidad en el análisis de otras expresiones.

## FUENTES CONSULTADAS

Agustín Sánchez, Andrés (1999). “La normalización de las relaciones entre España y México durante el porfiriato (1876-1910)” en *Historia Mexicana*, 48(4), abril-junio, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 731-766.

Alegre González, Lizette (2006). “Música migrante y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento musical” en Fernando Híjar (coordinador) *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración e identidad*, Ciudad de México, CONACULTA, pp. 219-247.

Alegre González, Lizette Amalia y Óscar Andrés Hernández Salgar (2018). “Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia”. Ponencia presentada en el marco del coloquio *Modos de escucha: abordajes transdisciplinarios sobre el estudio del sonido*, Ciudad de México, Facultad de Música-UNAM/Red de estudios sobre el sonido y la escucha.

Anderson, Benedict (1991 [1983]). *Comunidades imaginadas*, Ciudad de México, FCE.

Arce Bueno, Julio (2012). “Un cine musical para la Hispanidad. Canción y dramaturgia en la “españolada ranchera”” en *Cuadernos de música iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 24, julio-diciembre, pp. 45-61.

\_\_\_\_\_ (2013). “Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo” en Jenaro Vera, José Bornay, et al. *Una perspectiva caleidoscópica*, Alicante, Letra de palo, pp. 291-299.

Asencio, Susana (2004). “El imaginario flamenco Americano: Aura y *kitsch* en la escena transnacional”, en *Disparidades. Revista de antropología*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 59., núm. 2, pp. 145-159.

Aulestia de Alba, Patricia (1987). “Roberto Ximénez” En César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, pp. 27-29.

Ayala Blanco, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México, Era.

Bastien van der Meer, Kena (1987). “Oscar Tarriba”. En César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza. Una vida dedicada a la danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, pp. 21-23.

Berlanga, Miguel Ángel (2017). *El flamenco, un arte musical y de la danza* (versión libre), Universidad de Granada. Consultado en línea:

[https://www.researchgate.net/publication/317878572\\_El\\_Flamenco\\_un\\_Arte\\_Musical\\_y\\_de\\_la\\_Danza\\_seleccion](https://www.researchgate.net/publication/317878572_El_Flamenco_un_Arte_Musical_y_de_la_Danza_seleccion) [Recuperado en enero de 2021].

Bhabha, Homi (2010 [1990]). “Narrar la nación” en H. Bhabha (compilador), *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires, S.XXI/Clacso, pp. 11-19.

\_\_\_\_\_ (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Briones, Claudia (2009). “Diversidad cultural e interculturalidad: ¿de qué estamos hablando? En Cristina García Vázquez (compiladora), *Hegemonía e interculturalidad. Poblaciones originarias y migrantes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 35-53.

Burke, Peter (editor, 1993). *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_ (2004). *¿Qué es historia cultural?* Barcelona, Paidós.

Camacho Díaz, Gonzalo (2006). “El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca” en Fernando Híjar (coordinador), *Músicas sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, Ciudad de México, CONACULTA, pp. 249-288.



\_\_\_\_\_ (2019). “La dimensión sonora de ‘el costumbre’. Un recorrido sinuoso en la huasteca”, *Trace. Procesos Mexicanos y Centroamericanos*, Núm. 76, Ciudad de México, CEMECA.

Cámara de Landa, Enrique (2003). *Etnomusicología*, Madrid, Música Hispana.

Carredano, Consuelo y Olga Picún, eds. (2017). *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical latinoamericana*. Ciudad de México, UNAM-IIE, 2017.

Castro Martín, María Jesús (2018). “El duende no se aprende. Los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual” en Begoña Lolo y Adela Presas (editoras), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 2181-2296.

Chaumel, Jorge (2015). *Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta*, tesis de doctorado en Historia Contemporánea, Madrid, Universidad Nacional a Distancia-Facultad de Geografía e Historia.

Corti, Berenice (2015). *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet musical.

\_\_\_\_\_ (2018). “Territorios, mapas, y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar un jazz latinoamericano” en *Revista musical chilena*, año LXXII, enero-junio, n° 229, pp. 13-32.

Cruces-Roldán, Cristina (2016). “Vestir el flamenco. Cultura, historia, arte y mercado” en Rafaela Norogrande y Alfonso Benetti (coord.), *Moda, música y sentimiento*, Sao Paulo, Estação das Letras e Cores, pp. 306-364.

\_\_\_\_\_ (2016). “Bailes boleros y flamencos en los primeros cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre ‘lo español’ en los albores del siglo XX” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXXI, núm. 2, julio-diciembre, pp. 441-465. Doi: 10.3989/rdtp.2016.02.005

Dallal, Alberto (2001). *Pilar Rioja*, Ciudad de México, IIE-UNAM/CONACULTA/Gobierno del Estado de Coahuila.

Ejea Mendoza, Tomás (2009). “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística” en *Sociológica*, año 24, núm. 71, septiembre-diciembre, Ciudad de México, UAM-A, pp. 17-46.

Fernández Riquelme, Pedro (2012). “El flamenco del noroeste murciano” en *La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco*, núm. 6, Junio, Universidad de Murcia, pp. 74-100.

Fusi, Juan Pablo (2012). *Historia mínima de España*, Ciudad de México, El Colegio de México/Turner.

Gamboa, Federico (2016 [1903]). *Santa*, Ciudad de México, FCE.

García de León, Ernesto (2012). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Ciudad de México, S. XXI.

García-Peinazo, Diego (2019). “Flamenco y otras músicas urbanas en Andalucía” en *Andalucía en la historia*, año XVII, núm. 65, julio-septiembre, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, pp. 36-39.

García Riera, Emilio (1970) *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. II, Ciudad de México, Era.

\_\_\_\_\_ (1971). *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. III, Ciudad de México, Era.

Gellner, Ernest (2001 [1983]). *Naciones y nacionalismos*, Madrid, Alianza.

Gleizer, Daniela (2010). “De la apertura al cierre de puertas: la inmigración judía en México durante las primeras décadas del siglo XX”, en *Historia mexicana*, vol. 60, N° 2, octubre-diciembre, Ciudad de México, Colegio de México, pp. 1175-1227.

Gómez González, Jorge (2011). *Flamenco global*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

González, Juan Pablo (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?” en *Trans-Revista transcultural de música*, núm. 12, Barcelona, SIBE-Sociedad de Etnomusicología. En línea: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>

[Recuperado en octubre de 2021].

Granados, Aimer (2005). “Hispanismos, nación y proyectos culturales Colombia y México: 1886-1921. Una historia comparada” en *Memoria y sociedad*, vol. 9, N° 19, Julio-Diciembre, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 5-18.

\_\_\_\_\_ (2010). *Debates sobre España. El hispanoamericanismo en México a fines del siglo XIX*, Ciudad de México, El Colegio de México/UAM-C.

Guerrero, Juliana (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización” en *Trans-Revista transcultural de música*, núm. 16, Barcelona, SIBE-Sociedad de Etnomusicología. En línea:

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n> [Recuperado en octubre de 2021].

Guzmán, Adriana (2017). “Fascinación y extrañeza: la consolidación del flamenco en la España de los siglos XIX y XX” en *Alteridades*, vol. 27, núm. 54, julio-diciembre, pp. 67-77.

\_\_\_\_\_ (2017). “Una memoria del flamenco en México” en Adriana Guzmán (coord.), *México Coreográfico*, Secretaría de Cultura/INBA, Ciudad de México, pp. 191-224.

Hall, Stuart (2010). “El surgimiento de los estudios culturales y la crisis de las humanidades” en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Universidad Javeriana, pp. 17-28.

\_\_\_\_\_ (2010). “Estudios culturales: dos paradigmas” en Eduardo Restrepo, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Universidad Javeriana, p. 29-49.

Hennion, Antoine (2010). “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto” en *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, núm. 34, vol. XVII, pp. 25-33. Doi:10.3916/C34-2010-02-02

Hernández Jaramillo, José Miguel (2011). “Errores metodológicos en la investigación sobre flamenco. El ejemplo de la petenera” en *Investigación y flamenco*, Sevilla, Signatura, pp. 141-150.

\_\_\_\_\_ (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*, Doctorado en Música, FaM-UNAM.

Herrera Alpuche, Ernesto (2007). “Guty Cárdenas Pinelo. Cincuentenario Luctuoso de Guty Cárdenas Pinelo”, en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núms., 239-

240, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, p. 49. En línea: <http://www.revistauniversitaria.uady.mx/pdf/239-40/ru239-407.pdf> [Recuperado en febrero de 2020].

Hidalgo Gómez, Francisco (2010). *Carmen Amaya. La biografía*, Barcelona, Ediciones Carena.

Hijano, Manuel y Francisco Martín (2007). “La construcción de la identidad andaluza percibida y proyectada como reclamo turístico: los libros de viaje y las guías turísticas del siglo XX (1920-1970)” en *Revista HMiC: historia moderna i contemporània*, núm. 5, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 95-108.

Hobsbawm, Eric (1998 [1991]). *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica.

Jakobson Roman (1977 [1973]), “El folklore como forma específica de creación” en *Ensayos de poética*, Madrid, FCE.

Jiménez, Magdalena (2008). “El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980” en línea:

<http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/jornadas2008/Magdalena%20Jimenez%20Romero%20-%20El%20baile%20flamenco%20en%20la%20Ciudad%20de%20México%20en%20la%200decada%20de%201980.pdf>

Labanyi, Jo (2002). “El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50” en *Pandora: revue d'études hispaniques*, núm. 2, Universidad de París VIII, pp. 253-261.

\_\_\_\_\_ (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Serie Humanidades H2004/02, Sevilla, Junta de Andalucía/Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Lecona, Lourdes (2014). “El flamenco y su contexto en México (primera parte)” en Carmen Bojórquez (ed.), *Interdanza*, año 1, núm. 13, Ciudad de México, Coordinación Nacional de Danza, septiembre de 2014.

\_\_\_\_\_ (2014).”El flamenco y su contexto en México (segunda parte)” en Carmen Bojórquez (ed.), *Interdanza*, año 2, núm. 14, Ciudad de México, Coordinación Nacional de Danza/INBA, pp. 10-15.

Leidenberger, Georg (2021). “‘Alles z’Unterobsí’. Hannes Meyer and German Communist Exiles in Mexico” en Frank Jacob y Mario Keßler (eds.), *Transatlantic Radicalism. Socialist and Anarchist Exchanges in the 19th and 20th centuries*, Liverpool University Press.

Lida, Clara y Leonor García Millé (2001). “Los españoles en México: de la guerra civil al franquismo, 1939-1950” en Clara Lida (Compiladora), *México y España en el primer franquismo, 1929-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp., 203-252.

Lida, Clara E. (1991). “La inmigración española en México: un modelo cualitativo” en Alicia Hernández y Manuel Miño (coordinadores), *Cincuenta años de historia en México. En el cincuentenario del Centro de Estudios Históricos*, vol. 1, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 201-215.

\_\_\_\_\_ (2001). *México y España en el primer franquismo, 1939-1950*, Ciudad de México, ColMex.

\_\_\_\_\_ (2009). *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*, Ciudad de México, ColMex.

López Cano, Rubén (2006). “‘Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias musico-sociales y construcción de géneros en la música popular”, comunicación presentada en el VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana (IASPM-AL). En línea: <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> [Recuperado en octubre de 2021].

Mac Gregor Campuzano, Javier (1999). “Orden y justicia: el Partido Fascista Mexicano 1922-1923” en *Signos Históricos*, vol. 1, núm. 1, junio, Ciudad de México, UAM-I, pp. 150-180.

Madrid, Alejandro (2007). “Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México” en *Revista de música latinoamericana y caribeña*, núm. 18, enero-abril, La Habana, Casa de las Américas, pp. 18-31.

Madrilejos, Montse (2010). “El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República” en *Revista de Investigación sobre flamenco “La Madrugá”*, núm. 2, junio, Universidad de Murcia.

Macías, Manuel (coordinador, 2002). *Guía del flamenco de Andalucía*, Málaga, Junta de Andalucía.

Macias Osorno, Gabriel (2017). *Perspectivas sonoras del flamenco en la Ciudad de México. Un ejercicio de desorientalización*, Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, FaM-UNAM.

Mairena Antonio y Ricardo Molina (1963). *Mundo y Formas del cante flamenco*, Córdoba, Bienal de Flamenco.

Mañón, Manuel (2009 [1932]). *Historia del Teatro Principal de México*, Ciudad de México, Conaculta-INBA.

Martínez, Carlos (1959). *Crónica de una emigración: la de los republicanos españoles en 1939*, Libro Mex.

Martínez, David (2017). “El pueblo gitano y la guerra civil. Una historia desconocida de la contienda del 36” en *Andalucía en la Historia*, núm. 55 enero-marzo, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, pp. 24-27.

Martínez, Gabriela (2020). “De *Gran casino* a *Simón del desierto*: la etapa mexicana de Luis Buñuel”. En línea: <https://moreliafilmfest.com/la-etapa-mexicana-en-la-filmografia-de-luis-bunuel/> [Recuperado en julio de 2020].

Martínez Villareal, Homero (2010). *Manolo Vargas. Una vida consagrada a la danza*, Ciudad de México, La Naranja Editores/Universidad Autónoma de Nuevo León.

Mateas, Abdón (2002). “Los republicanos españoles en el México cardenista” en *Ayer*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea/Marcial Pons Ediciones de Historia, núm. 47, pp. 103-128.

Matesanz, José Antonio (1999). *Las raíces del exilio. México ante la Guerra Civil española*, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Medina Caracheo, Carlos (2010). *El club de media noche Waikiki: un cabaret de época en la ciudad de México, 1935-1954*, tesis de maestría en Historia, Ciudad de México, Posgrado UNAM-FFyL.

Mejía Flores, José Francisco (2017). *México y España: exilio y diplomacia 1939-1947*, Ciudad de México, UNAM/CIALC.

Mérimée, Prosper (2003 [1845]). *Carmen*, Madrid, EDAF.



Meyer, Eugenia (coordinadora, 1980). *Palabras del exilio*, Ciudad de México, INAH / SEP.

\_\_\_\_\_ (2010). “La realidad irreal de los exiliados”, en Javier García Diego y Emilio Kourí (compiladores), *Revolución y exilio en la historia de México. Homenaje a Friederich Katz*, Ciudad de México, ColMex / Era, pp. 749-770.

Morales, Salvador (1981). *La música mexicana. Raíces, compositores e intérpretes*, citado en “Nueva versión de su muerte Cuty cardenas” [Sic.], *Proceso*, 18 de diciembre de 2005. Consultado en línea <https://www.proceso.com.mx/96843/nueva-version-de-su-muerte-cuty-cardenas> [Recuperado en marzo del 2020].

Moreno Garrido, Ana (2012). “La primera edad de oro. Cuando el ocio decimonónico da paso a nuevas formas de viajar” en *Andalucía en la historia*, año X, núm. 37, julio-septiembre, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, pp. 16-21.

Murga Castro, Idoia (2012). “La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm. 85-86, julio, Madrid, pp. 11-23.

Murillo Saborido, Eduardo (2017). *Los tablaos flamencos en Madrid entre 1954-1973: una aproximación académica a su escena musical*, Máster en Música Española e Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Geografía e Historia.

Navarro García, José Luis (1990). *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada editorial.

Ochoa Gautier, Ana María (1997). “Tradición, género y nación en el bambuco” en *A contratiempo. Revisita de música en la cultura*, núm. 9, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, pp. 34-44.

\_\_\_\_\_ (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música” en *Trans. Revista transcultural de Música*, 6, Barcelona, SIBE-Sociedad de Etnomusicología.

\_\_\_\_\_ (2005). “García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato” en *Popular Music*, vol. 24, núm. 2, Cambridge University Press, pp. 207-222.

\_\_\_\_\_ (2014). *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*, Duke University.

Ortega, María Luisa (2012). “De la españolada al *fake*. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales”, en Nadia Lie, Silvana Mandolessi y Dagmar Vandebosch (eds.), *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bruselas, pp. 99-118.

Ortiz, Fernando (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Palacios, María (2017). “Construcciones de España desde el exilio mexicano: continuidades, pasado y música popular transnacional” en Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical latinoamericana*, Ciudad de México, UNAM-IIE, pp. 121-133.

Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal.

Pérez González, Juliana (2004). “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la Historia*, vol. 9, Bogotá, ICANH, pp. 281-321.

\_\_\_\_\_ (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica*, Bogotá, Biblioteca Abierta.

Pérez Montfort, Ricardo (1991). *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española en México*, Tesis de Doctorado en Historia, UNAM, México.

\_\_\_\_\_ (2000). *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Ciudad de México, Ciesas.

\_\_\_\_\_ (2006). “Down Mexico Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922” en *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 14*, Ciudad de México, Conaculta, pp. 14-32.

Picún, Olga (2006). “Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, UNAM, núm. 88, pp. 169-202.

\_\_\_\_\_ (2017). “La resistencia del exilio: ‘Pepita Jiménez’ en México” en Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.), *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical latinoamericana*. Ciudad de México, UNAM-IIE, pp. 167-188.

Pla Brugat, Dolores (1985). *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*, Ciudad de México, INAH.

\_\_\_\_\_ (2001). “La presencia española en México, 1930-1990. Caracterización e historiografía” en *Migraciones y exilios*, Madrid, Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos (AEMIC), núm., 2, pp. 157-188.

\_\_\_\_\_ (2010). “El exilio republicano español en México”, en Javier García Diego y Emilio Kourí (compiladores), *Revolución y exilio en la historia de México. Homenaje a Friederich Katz*, Ciudad de México, ColMex / Era, pp. 611-644.

\_\_\_\_\_ (2011). *Exilio español en la Ciudad de México. Legado cultural*, Océano / Turner.

Plaza Orellana, Rocío (2012). “Un nuevo destino. Un viaje que ensanchó el *Grand Tour*” en *Andalucía en la historia*, año X, núm. 37, julio-septiembre, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, pp. 8-15.

Quintanilla Azzarelli, Jesús (2017). “*Camelamos naquerar*. Manifiesto gitano en la Transición española” en *Andalucía en la Historia*, año XV, núm. 55, enero-marzo, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, pp. 36-40.

Quiroga Pérez, Héctor (2010). *Antesala Teatral. Fotografía de gabinete y escénica. 1871-1944*, Ciudad de México, INBAL/CONACULTA/CITRU.

Ramírez Rancaño, Mario (2000). *Ignacio Torres Adalid y la industria pulquera*, Ciudad de México, IIS/UNAM.

Reimann, Aribert (2016). “Espacios del Exilio en la Ciudad de México”, en Actas del XVII Congreso de AHILA, Berlín.

Reséndiz Valdez, Héctor (2019). *Bailaor. Experiencias significativas de bailaores flamencos en la Ciudad de México*, Tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Restrepo, Eduardo, Catherine Walsh y Víctor Vich (2010). “Práctica crítica y vocación política: pertinencia de Stuart Hall en los estudios culturales latinoamericanos” en Fernando

Restrepo, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Universidad Javeriana, pp. 7-14.

Restrepo, Eduardo (2019). “Artilugios de la cultura: apuntes para una teoría postcultural” en Stuart Hall, Eduardo Restrepo y Carlos del Cairo, *Cultura: Centralidad, artilugios, etnografía*, Popayán, Asociación Colombiana de Antropología, pp. 67-105.

\_\_\_\_\_ (2020). “Sujeto de la nación y otrerización” en *Tabula Rasa*, núm. 34, abril-junio, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 271-288.

De los Reyes, Aurelio (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ciudad de México, Trillas.

Reyes Zúñiga, Lénica (2015). *Las malagueñas del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*, Tesis de Doctorado en Música, FaM-UNAM, México.

Reyes Zúñiga, Lénica y José Miguel Hernández Jaramillo (2011), “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca” en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, no 4, vol., Cádiz, pp. 32-43.

\_\_\_\_\_ (2013). “Las expresiones musicales de Cádiz de 1812 como reflejo de las relaciones culturales entre Andalucía y América” en Encarnación Castro, Pedro Cervera y Ana Bocanegra (editores), *Historia y desafíos de la edición en el mundo hispánico*, Universidad de Cádiz, pp. 561-586.

\_\_\_\_\_ (2021). “Comprender el flamenco del siglo XIX”, inédito.

Ríos, Martín F. (2009). “De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX” en *Estudios de*

*historia moderna y contemporánea de México*, UNAM/IIH, núm. 37, enero-junio, Ciudad de México, pp. 97-137.

Rivas Herrera, Patricio (2011). “Genealogía de la diversidad. La diversidad cultural como poder constituyente”, en *Revista de investigación en cultura y desarrollo*, núm. 1, Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación de la Universidad de Girona. En línea: <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/4030/Walekeru-Num1-p20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rivera Ferreiro, Lilia Magali (1997). *El flamenco en México*, Licenciatura en Comunicación y Periodismo-UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón.

Rosas Mantecón, Ana (2017). *Ira al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, Ciudad de México, UAM/Gedisa.

Rueda Peiro, Isabel (1998). *México: crisis, reestructuración económica, social y política*, Ciudad de México, S. XXI.

Rufer, Mario (2016). “Estudios culturales en México: notas para una genealogía desobediente” en *Intervenciones en estudios culturales*, 2(3), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 47-87.

\_\_\_\_\_ (2016). “Nación y condición poscolonial. Sobre memoria y exclusión en los usos del pasado”, en Karina Bidaseca (coord.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, Buenos Aires, Clacso, pp. 275-296.

\_\_\_\_\_ (2019). “La cultura como pacificación y como pérdida: sobre algunas disputas por la memoria en México” en Carlos salamanca y Jefferson Jaramillo (editores), *Políticas, espacios y prácticas de memoria*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 75-107.

Said, Edward (2015 [1978]). *Orientalismo*, Barcelona, Penguin Random House.

Sánchez Olivera, Enrique (2014). “La imagen de Andalucía en el cine latinoamericano” en José Rodríguez Terceño (Coord.), *Creaciones audiovisuales actuales*, Madrid, ACCI, pp. 459-475.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*. México: Grijalbo, 1997.

De Santiago Lázaro, María Valentina (2006). *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*, tesis de licenciatura en Historia, FFyL-UNAM.

Schafer, Murray (1993 [1977]). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona, Intermedio.

Scott, James C. (2000 [1990]). *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ciudad de México, Era.

Segura, Felipe (1987). “Luisillo. Luis Pérez Dávila” en César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza. Una vida dedicada a la danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, 19-20.

\_\_\_\_\_ (1987). “Manolo Vargas. José Aranda” en César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza*, núm. 16, Ciudad de México, CID Danza/INBA, p. 25-26.

Sierra, María (2017). “Estereotipos gitanos del siglo XIX. Un invento romántico” en *Andalucía en la historia*, año, XV, núm. 55, enero-marzo, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, pp. 20-23.

Silva Escobar, Juan Pablo (2011). “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social” en *Culturales*, Universidad Autónoma de Baja California, vol. VII, núm. 13, enero-junio, Mexicali, pp. 7-30.

Simmel, Georg (2016 [1908]). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*, Epublibre, Edición digital.

Steingress, Gerhard (1991). *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura.

\_\_\_\_\_ (2006). *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Almuzara.

Straw, Will (1991). “Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music” en *Cultural Studies*, vol. 5, núm. 3, pp. 368-388. DOI: [10.1080/09502389100490311](https://doi.org/10.1080/09502389100490311)

Torrecilla, Jesús (2008). “Estereotipos que se resisten a morir: el andalucismo de *Bodas de sangre*” en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 33, núm. 2, pp. 229-249.

Tortajada Quiroz, Margarita (2006). *Danza y poder II (1963-1980)*, Ciudad de México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.

\_\_\_\_\_ (2010). *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memorias de un arte y un recinto vivos*, Ciudad de México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

Tschilschke, Christian (2017). “El ‘oriente interior’ de Lorca. Apuntes de una lectura de *Bodas de sangre* desde la perspectiva postcolonial” en *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 42, núm. 2, pp. 449-461.

Tuñón, Julia (1993). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, Tesis de Doctorado en Historia, Ciudad de México, FFyL-UNAM.



\_\_\_\_\_ (2001). “Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico hispanoamericano. Madrid, 1948” en Clara E. Lida (comp.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 121-162.

Urías Horcasitas, Beatriz (2017). “Luis Chico Goerne y la propuesta de un ‘modernismo reaccionario’ durante el alemanismo (1946-1952)” en *Historia y Grafía*, núm. 48, enero-julio, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, pp. 105-140.

Vaughan, Mary Kay (2001). “Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past” en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein, *et. al.* (eds) *Fragments of a Golden Age. The politics of Culture in Mexico Since 1940*, Duke University Press, pp. 471-487.

Vázquez Mantecón, Álvaro (2012). “Cine y propaganda durante el cardenismo”, en *Historia y grafía*, Universidad Iberoamericana, año 20, núm. 39, julio-diciembre, Ciudad de México, pp. 87-101.

Vega, Mario Esteban y Antonio Morales Moya (2004). “Nacionalismos y Estado en España durante el siglo XX” en *Gredos. Repositorio documental de la Universidad de Salamanca*. En línea:

[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21656/DHMMC\\_Nacionalismos%20y%20estado%20en%20Espana.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21656/DHMMC_Nacionalismos%20y%20estado%20en%20Espana.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Recuperado en junio de 2020].

Velázquez Hernández, Aurelio (2010). “El exilio español en México; una emigración subvencionada (1939-1949)”, en Ángeles Barrio, Jorge de Hoyos y Rebeca Saavedra (eds.), *Nuevos horizontes del pasado. Cultural políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Universidad de Cantabria.

Villoro, Luis (1998 [1950]). *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Ciudad de México, FCE.

Washabaugh, William (1996). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós.

Wright, Susan (1998). “La politización de la `cultura’” en *Anthropology Today*, vol. 14, núm. 1, febrero. En línea <http://polsocytrabiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/152/2014/03/wright.pdf>

Yáñez Díez, Ariadna (2012). “Carmen Algaba Amaya, *La Chuny*: torbellino de fuego” en Varios autores, *Homenaje. Una vida en la danza*, Segunda época, Ciudad de México, Cenidi Danza José Limón/INBA/CONACULTA, 135-143.

Zavala, Ana (2018). “Pensar sin garantías: Conversación con Mario Rufer” en *Cuadernos Del Claeh*, año 37, núm. 107, CLAEH, Montevideo, 65-78. <https://doi.org/10.29192/CLAEH.37.3>

## **ARCHIVOS CONSULTADOS**

Audioteca *Octavio Paz* de la Fonoteca Nacional de México.

Colección personal de Florencio Castelló Jiménez, Ciudad de México.

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Acervo Fílmico.

Fondo *Músicos y músicas del exilio español republicano*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas.

Hemeroteca Nacional Digital de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Hemeroteca Nacional de México, *Fondo contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Videoteca digital *Carlos Monsiváis* de la Cineteca Nacional de México.

## **FUENTES HEMEROGRÁFICAS**

*El Correo Español.*

*El Demócrata. Diario Constitucionalista.*

*El Diario.*

*El Diario Ilustrado.*

*El Heraldo de México.*

*Hoy.*

*Excélsior.*

*La Iberia. Diario de la Mañana.*

*El Imparcial. Diario Ilustrado*

*The Mexican Herald.*

*El Nacional.*

*Novedades. Revista Literaria y de Información Gráfica.*

*¡Oiga! Revista de Radio.*

*El País.*

*La Patria. Diario de México.*

*El Pueblo.*

*El Redondel.*

*La Semana Ilustrada.*

*Semanario Arte y Sport.*

*Semanario El Correo Español.*

*Semanario Fin de Siglo.*

*Semanario La Risa.*

*Semanario Multicolor.*

*El Tiempo.*

*El Universal Gráfico.*

#### **PÁGINAS DE INTERNET**

<https://elartedevivirelflamenco.com>

Reyes Zúñiga, L. y Hernández Jaramillo, J. M. (2021). *Sonidos Olvidados. Etnomusicología Creativa*: <http://www.sonidosolvidados.com/index.php/es/> [Recuperado en enero de 2021].

#### **ENTREVISTAS**

Aldonza Campos Bravo, Ciudad de México, 27 de mayo de 2020.

Ángela Cuevas, Ciudad de México, 19 de noviembre de 2018.

Florencio Castelló Jiménez, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012 y 3 de agosto de 2019.

Laura Chirino Barceló, Ciudad de México, 2 de noviembre de 2013.

Ricardo Osorio, Ciudad de México, 13 de diciembre de 2016.

Ricardo Rubio Sánchez, Ciudad de México, 7 de mayo de 2019.

Tonalli Villalpando Rojas, Ciudad de México, 14 de mayo de 2019.



Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

## ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00274  
Matrícula: 2173800829

Flamenco en México: una disputa. Estudio histórico en torno al exilio español republicano.



*Gabriel Macías*

GABRIEL MACIAS OSORNO  
ALUMNO

REVISÓ

*[Signature]*  
MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 1 del mes de abril del año 2022 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. GEORG LEIDENBERGER  
DR. ALVARO VAZQUEZ MANTECON  
DR. JULIO ARCE BUENO  
DRA. LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZALEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaría la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (HISTORIA)

DE: GABRIEL MACIAS OSORNO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

*[Signature]*  
MTR. JOSÉ REGULO MORALES CALDERÓN

PRESIDENTE

*[Signature]*  
DR. GEORG LEIDENBERGER

VOCAL

*[Signature]*  
DR. ALVARO VAZQUEZ MANTECON

VOCAL

*[Signature]*  
DR. JULIO ARCE BUENO

SECRETARIA

*[Signature]*  
DRA. LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZALEZ

El presente documento cuenta con la firma –autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta – Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella