

La música no viaja sola: improntas del flamenco y del exilio español republicano en la cinematografía mexicana de la Época de oro

Music does not Travel Alone: Imprints of Flamenco and the Spanish Republican Exile in Mexican Cinematography of the Golden Age

Artículo recibido el 8 de junio de 2024; devuelto para revisión el 16 de julio de 2025; aceptado el 8 de agosto de 2025. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2025.127.2922>.

Gabriel Macías Osorno Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, gabmaos@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6195-9800>.

Líneas de investigación Música y migración; música popular; música e historia; flamenco en México; historia cultural.

Lines of research Music and migration; popular Music; music and history; flamenco in Mexico; cultural history.

Publicación más relevante “Manuel Enríquez: artífice del Foro Internacional de Música Nueva. Estudio de un campo cultural”, *Revista Musical Chilena* LXXV, núm. 235 (2021).

Resumen Este artículo se centra en el exilio español republicano en México, se destaca la presencia de intérpretes de flamenco dentro de este contingente y su participación en el cine mexicano. Se da cuenta de cómo y por qué esta industria produjo una veintena de películas con escenas de flamenco en la década de los años cuarenta, una época que se caracteriza por la producción de filmes con referencias mexicanistas como parte del llamado nacionalismo cultural. Se pretende desplazar una suerte de memoria canónica construida respecto de este éxodo y reconocer otras de sus facetas, expresiones y actores. Adicionalmente, la intención es observar que la música no tiene una neutralidad *per se*, sino que se articula con contextos específicos. Así, este flamenco que llega a México negocia, asume, pero también tensiona las estructuras políticas, sociales, ideológicas y culturales dispuestas en la cinematografía mexicana.

Palabras clave Música y migraciones; exilio español republicano; flamenco en México; nacionalismo cultural; cine mexicano; Época de oro.

Abstract The article focuses on the Spanish Republican exile in Mexico, highlighting the presence of flamenco performers within this contingent and their participation in Mexican cinema. It relates how and why this industry produced around twenty films featuring flamenco in the 1940s, a time characterized by the production of films with Mexicanist references as part of the so-called cultural nationalism. The aim is to set aside a certain canonical memory constructed with respect to this exodus so as to shed light on other facets, expressions and actors. Additionally, it is pointed out that music is not *per se* neutral but, rather, articulates with specific contexts. Hence the flamenco that arrived in Mexico as part of a forced migration (exile), negotiates, assumes, but also tenses the political, social, ideological and cultural structures established in Mexican cinematography.

Keywords Music and migrations; Republican Spanish exile; Flamenco in Mexico, Cultural nationalism; Mexican cinema; Golden age.

GABRIEL MACÍAS OSORNO
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

*La música no viaja sola:
improntas del flamenco y del exilio español republicano
en la cinematografía mexicana de la Época de oro*

El exilio español republicano implicó el movimiento de un sinnúmero de personas de los más variados tipos. Entre los distintos contingentes que llegaron a México tras el término de la Guerra Civil, se cuenta un número significativo de intérpretes de flamenco que no tardaron en involucrarse en la vida cultural del país. Aunque ha sido poco ponderada su actividad, dejaron su huella en más de una veintena de películas en la década de los años cuarenta, por cierto, una época que se caracterizó por la producción de filmes con referencias mexicanistas como parte del llamado nacionalismo cultural. Este artículo destaca la presencia de esos artífices en el cine, con lo que también se busca desplazar una suerte de memoria canónica construida respecto de este éxodo y reconocer otras de sus facetas, expresiones y actores. También se pretende hacer ver que lo musical, lejos de representar algo neutro, se articula con contextos específicos. Por lo mismo, se quiere observar cómo este flamenco que llega a causa de un exilio, suscribe a la vez que negocia y tensiona las estructuras políticas, sociales, ideológicas y culturales dispuestas en la cinematografía mexicana.

Para este análisis se parte de una lectura no esencialista de cultura, en la que se entiende que la música forma parte de este universo. Se concibe que lo cultural consta de procesos dinámicos, fluidos y contruidos de forma situacional.¹ También se consideran algunas premisas de la crítica al discurso colonial,

1. Stuart Hall, Eduardo Restrepo y Carlos del Cairo, *Cultura: centralidad, artilugios, etnografía* (Popayán: Asociación Colombiana de Antropología, 2019) y Mario Rufer, "Nación y

puntualmente aquellas que señalan que en el terreno de la cultura existen formas hipervisibilizadas que restringen a las expresiones y a los sujetos a formas de representación limitadas.² En términos metodológicos, se fundamenta en una extensa revisión hemerográfica y documental, sistematizada en la Base de Datos del Flamenco en México 1910-1950 (BDFM), entre otras fuentes.

El escrito se divide en tres secciones. La primera enmarca de modo sucinto el contexto del éxodo republicano y se identifica el número de artífices de flamenco que arribaron con este contingente. En la segunda, se estudian algunas de las características de la industria fílmica mexicana y del contexto en el que se desarrollaba. Se observan los géneros cinematográficos preponderantes de la época, la manera en que se constituyen y cómo es que el flamenco tuvo cabida en esa cinematografía. Por último, en la tercera, se analiza la presencia del flamenco en algunas de las películas localizadas y se señalan las implicaciones de la canción como elemento central del cine de esos momentos. En particular, en este apartado se estudian, por un lado, las continuidades que el flamenco presenta con respecto a las dinámicas y lineamientos de la industria fílmica mexicana; por otro, ciertas tensiones o desplazamientos en cuanto a los estereotipos de esta expresión.

El exilio español en México y el flamenco

Como es sabido, el 17 de julio de 1936 un grupo de militares españoles iniciaron una rebelión contra el gobierno republicano del Frente Popular.³ 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 periodo conocido como Guerra Civil española. El conflicto culminó el 1 de abril de 1939 con la victoria de los sublevados, lo que dio lugar a la dictadura franquista.

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, 2016), 275-296.

2. Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Penguin Random House, 2015 [1978]) y Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 1994).

3. Coalición de izquierdas que en las elecciones del 23 de febrero de 1936 había obtenido una mayoría parlamentaria.

En cuanto a la relación México-España en el marco de la República, es claro que el gobierno mexicano simpatizó con su causa. De hecho, fue uno de los pocos países que durante todo el conflicto bélico le brindó su apoyo de manera clara y abierta. El gobierno, en ese entonces encabezado por el general Lázaro Cárdenas, mediante el envío de insumos militares e intercediendo en organismos internacionales y diplomáticos, hizo patente su respaldo. 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.⁴

Clara E. Lida asentó la imposibilidad de hablar del exilio español en singular, pues desde 1936 hasta bastante más allá de la segunda posguerra hubo muchos exilios llegados en distintas oleadas, con características, experiencias de origen (sociales, regionales, culturales, políticas, de edad y género) y de arribo totalmente disímiles.⁵ De ahí que no sea posible identificar una causa unívoca de exilio ni un perfil único del exiliado.

Lida advierte que, respecto al éxodo republicano, se ha creado una suerte de “memoria canónica”; una selección de recuerdos y hechos que uniforman e imponen ciertas verdades y significados. Puntualiza que entre las temáticas más extendidas en México se encuentra la idea de que se caracterizó por ser de índole intelectual. Pese a que los datos demuestran que fue ante todo de origen industrial, artesanal, agrario o adscrito al sector de servicios o profesiones aplicadas (médicos, enfermeras, maestros, ingenieros), terminó identificándose como uno de intelectuales. Tal situación ensombreció a miles de mujeres y hombres dedicados a otras tareas, cuyos nombres y devenir hasta ahora se desconocen.⁶ Entre los perfiles poco considerados en los estudios del exilio español en México se encuentra una serie de artistas de flamenco que se instalaron en la capital mexicana al poco tiempo de iniciada la Guerra Civil.

Al seguir las carteleras del diario mexicano *El Universal Gráfico* —principalmente— se reconoció un trazo global de la actividad del flamenco en la Ciudad de México durante los años que van de 1933 a 1949.⁷ Esto es, desde tres años

4. La cifra de refugiados varía según autores y fuentes estadísticas. Véase Dolores Pla Brugat, “La presencia española en México, 1930-1990. Caracterización e historiografía”, *Migraciones y Exilios*, núm. 2 (2001): 162-163.

5. Clara E. Lida, *Calidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades* (Ciudad de México: Colmex, 2009), 11.

6. Lida, *Calidoscopio del exilio*, 15.

7. Los datos se encuentran en la Base de Datos del Flamenco en México (BDFM) <https://goo.su/TjnVEB> (consultado en septiembre de 2025). Esta herramienta se sustenta en hojas

previos al inicio de la Guerra Civil en España y hasta el cierre de una primera etapa del éxodo denominada por algunos como “exilio provisional”.⁸ Luego de procesar los datos fue posible determinar un número aproximado de intérpretes de flamenco en activo en esos años, lo mismo que establecer una serie de lugares donde tenían presencia en la metrópoli. Así, se observó que, tras algunos meses de iniciada la Guerra Civil española, se dio un incremento notable de presentaciones de flamenco en distintos lugares de entretenimiento de la ciudad; contrario a años previos en los que el flamenco tuvo escasa participación en tales espacios.

Cabe aclarar que el flamenco tuvo una importante presencia en la Ciudad de México desde finales del siglo XIX y hasta las dos primeras décadas del XX, sobre todo en teatros y foros semejantes, aunque también hay constancia de clases y otras referencias, como caricaturas que aluden al flamenco en el entorno nacional.⁹ Sin embargo, consumada la Revolución mexicana la vitalidad de este género decrece notoriamente, quizá debido al clima mexicanista posrevolucionario y a un escenario hasta cierto punto hispanóphobo. No obstante que las presentaciones públicas, las notas publicitarias, así como el arribo de compañías y artistas del género se vieran disminuidos, no significa que no se practicara o escuchara flamenco en otros entornos, por ejemplo, en las congregaciones hispánicas o mediante el consumo de fonogramas.¹⁰

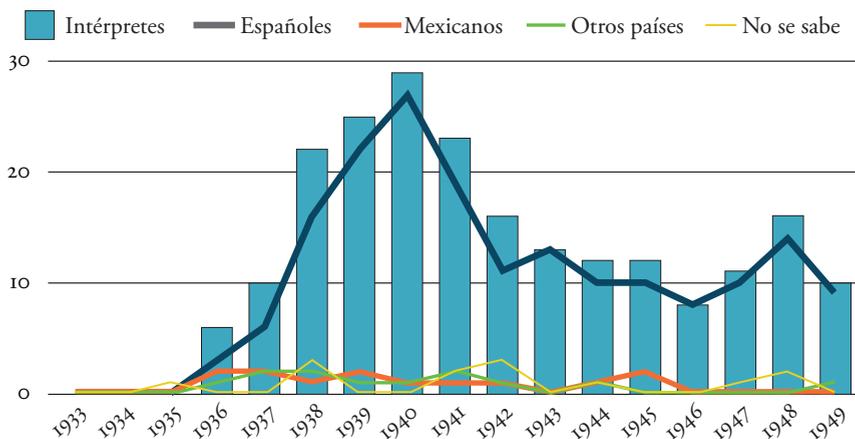
La siguiente gráfica muestra el número de intérpretes localizados en cada año del tiempo estudiado; se indica la cantidad de artífices en activo registrados anualmente. En total se identificaron 101 intérpretes de flamenco en este lapso temporal, de los cuales 80 son de nacionalidad española y, de acuerdo con los

de cálculo. Consta de una hoja primaria en donde se desglosa la información general extraída de las fuentes (principalmente de *El Universal Gráfico*), y tres hojas secundarias en las que se sistematiza información de los intérpretes, lugares donde se presenta el flamenco y su respectiva presencia en el cine nacional. Favor de proporcionar liga y fecha de consulta

8. Cuando se tenía la esperanza de volver a España. Sobre todo con el término de la segunda guerra mundial y la consecuente condena internacional al régimen franquista —con lo que España, entre otras cosas, queda excluida de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). No obstante, estas aspiraciones se vieron diluidas en 1950 cuando la ONU revocó tales designios. Poco más tarde, en 1952, España ingresó a la UNESCO y en 1955, a la ONU. Esta segunda etapa del exilio culmina con la muerte de Franco.

9. Véase, <https://goo.su/s2UC310> (consultado en septiembre de 2025).

10. Se tiene noticia de que desde 1912 casas discográficas ofrecían en su catálogo grabaciones de cante flamenco. Véase *El Diario*, 19 de mayo de 1912, 2.



1. Número de artífices de flamenco registrados por año y nacionalidad. Gráfica de elaboración propia.

datos biográficos, historias de vida y otros documentos, se ha podido constatar la condición de exilio de entre 70 y 75 intérpretes (fig. 1).

Como se observa, la presencia de artífices aumenta tras el comienzo de la Guerra Civil. Esto es, el exilio español dinamiza la presencia del flamenco en la Ciudad de México, por lo menos desde 1937, e interrumpe una suerte de contención que tenía este género desde algunos años atrás en su faceta más pública. Así, un contingente significativo de artífices del rubro se insertó en diferentes sectores de la capital, como cabarets, teatros, restaurantes y en algunas radiodifusoras. De igual manera, un número considerable se incorporó a la cinematografía mexicana del tiempo y dejó su huella en una veintena de filmes por medio del flamenco.

El flamenco en el cine mexicano

La industria cinematográfica mexicana fue una fuente de inserción para muchos españoles de las más variadas especialidades: directores, escenógrafos, editores, guionistas, críticos, cartelistas, operadores de cámara, ingenieros de sonidos, actores, actrices, compositores y músicos. De acuerdo con la investigación de Jorge Chaumel, durante la década de los años cuarenta, alrededor de 230 transterrados

trabajaron en ese medio y, a partir de 1941, cerca de 50 por ciento de los estrenos cinematográficos nacionales contaron con la participación de hispanos, principalmente exiliados.¹¹

Si bien aquí se enfatiza un *corpus* filmico delimitado por el flamenco, las películas en las que trabajaron los exiliados fueron más que numerosas. Incluso, muchas veces se aprovechó su presencia en toda una gama de filmes de trama española, por lo regular con referencia a estereotipos regionales, como el gallego, el aragonés y, sobre todo, el andaluz. A continuación, se presentan en una tabla las películas que contienen flamenco, correspondientes a búsquedas realizadas entre los años que van de 1933 a 1949. Nótese que la primera cinta que aparece data de 1941.¹²

| <i>Título</i> | <i>Director</i> | <i>Año</i> |
|---------------------------------|--------------------|------------|
| <i>Ni sangre ni arena</i> | Alejandro Galindo | 1941 |
| <i>Dos mexicanos en Sevilla</i> | Carlos Orellana | 1941 |
| <i>Seda, sangre y sol</i> | Fernando A. Rivero | 1941 |
| <i>El verdugo de Sevilla</i> | Fernando Soler | 1941 |
| <i>Maravilla del toreo</i> | Raphael J. Sevilla | 1942 |
| <i>Santa</i> | Norman Foster | 1943 |
| <i>Palillo Vargas Heredia</i> | Carlos Véjar Jr., | 1943 |
| <i>Una gitana en México</i> | José Díaz Morales | 1943 |

11. Jorge Chaumel, “Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta” (tesis de doctorado en Historia Contemporánea, Madrid: Universidad Nacional a Distancia, 2015), 239-248, 265.

12. La forma de proceder para obtener el listado fue la siguiente: una vez extraídos los nombres de artistas de flamenco —y de otros españoles involucrados en el cine— de fuentes hemerográficas, bibliográficas y de algunas entrevistas, procedió a buscarlos en las fichas técnicas que recoge Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, ts. 1-4 (Ciudad de México: Era, 1970). Tras obtener un listado preliminar busqué todas las películas tanto en internet como en los acervos de la Cineteca Nacional de México y de la Filmoteca de la UNAM. Luego de su revisión constaté o descarté la presencia del flamenco. Sólo dos películas no fueron localizadas (*Sierra Morena* y *Chachita la de Triana*), pero la presencia de tal expresión se constata en notas periodísticas y críticas localizadas en el diario *El Redondel*, así como en los comentarios del propio García Riera.

| <i>Título</i> | <i>Director</i> | <i>Año</i> |
|----------------------------------|---------------------|------------|
| <i>La monja alférez</i> | Emilio Gómez Muriel | 1944 |
| <i>Sierra Morena</i> | Francisco Elías | 1944 |
| <i>Los amores de un torero</i> | José Díaz Morales | 1945 |
| <i>Pepita Jiménez</i> | Emilio Fernández | 1945 |
| <i>Sol y sombra</i> | Rafael E. Portas | 1945 |
| <i>La morena de mi copla</i> | Fernando A. Rivero | 1945 |
| <i>Los siete niños de Écija</i> | Miguel Morayta | 1946 |
| <i>El secreto de Juan Palomo</i> | Miguel Morayta | 1946 |
| <i>La niña de mis ojos</i> | Raphael J. Sevilla | 1946 |
| <i>Chachita la de Triana</i> | Ismael Rodríguez | 1947 |
| <i>Han matado a Tongolele</i> | Roberto Gavaldón | 1948 |
| <i>El rey del barrio</i> | Gilberto Martínez | 1949 |

Si se considera que muchos artistas de flamenco arribados tras el estallido de la Guerra Civil se insertaron laboralmente en diferentes sitios de la ciudad (teatros, cabarets, restaurantes) desde los últimos años de la década de los años treinta, aunado a que para la década siguiente la cinematografía mexicana contaba en su plantel con numerosos españoles, no es de extrañar la presencia del flamenco en alguna película. Sin embargo, un *corpus* de al menos 20 películas con esta característica en el periodo estudiado supone algo más. Incluso, si se recuerda que en aquel entonces tenía vigencia el proyecto nacionalista mexicano en el que el cine era un medio importante para perfilar y transmitir una noción de “mexicanidad”, ¿cómo es que el flamenco tuvo cabida en un cine que para el tiempo se constituía en un contexto nacionalista y en el que se transmitían rasgos clave de una supuesta mexicanidad? Para contestar mejor la pregunta resulta pertinente aclarar cómo se entiende el nacionalismo mexicano.

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 siglo XIX, es hasta la década de los años treinta y cuarenta del siglo XX cuando encuentran un punto definitivo en su afianzamiento. De modo que,

aunque estas representaciones ya tenían bastante camino recorrido, fue durante los años posteriores a la Revolución mexicana que se dio un esfuerzo compartido entre gobierno e iniciativa privada en la consolidación de las clásicas referencias mexicanas.¹³ Pero, como puntualiza Mary Kay Vaughan, el proyecto cultural del Estado posrevolucionario no fue ni sistemáticamente planeado ni implementado desde una dirección unificada. Más que connotar la centralización del poder estatal, o la capacidad de manipulación y de simplificación de culturas regionales e indígenas por medio 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”.¹⁴

El caso del cine no es ajeno a estos procesos. En tanto medio masivo de comunicación fue fundamental en la propagación de diferentes estereotipos. Sobre todo si se tiene en cuenta que para la década de los años cuarenta la producción cinematográfica mexicana experimentaba un importante crecimiento que la consolidaba como una de las principales industrias fílmicas de América Latina.¹⁵ Pero, en ese contexto, esta industria también debía conciliar con sus propias dinámicas y actores internos, a saber: sindicatos, el mismo Estado, empresarios, inversionistas, consumidores, circuitos de exhibición, técnicos, intérpretes nacionales y extranjeros, entre otros.

Algunos autores reconocen que, si bien este periodo de auge cinematográfico —conocido como Cine de Oro—¹⁶ dejó algunas películas de indiscutible valor, también tenía muchas limitantes. Por ejemplo, para Emilio García Riera 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. Por lo cual, su expansión en los años posteriores no sustituyó el gusto pequeñoburgués al que estaba dirigido por uno más al día,

13. Ricardo Pérez Montfort, “Down Mexico Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922”, *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos*, núm. 14 (2006): 16 y 19.

14. Mary Kay Vaughan, “Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past”, en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, eds., *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940* (Durham: Duke University Press, 2001), 473.

15. Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Gedisa, 2017), 121-122.

16. Para algunos autores la “Época de oro” se restringe al primer lustro de los años cuarenta del siglo pasado. Para otros abarca desde mediados de los años treinta y hasta los cincuenta. Véase, Rosas Mantecón, *Ir al cine*, 122.

ni desmintió su colonización económica e ideológica.¹⁷ Por su parte, Jorge Ayala Blanco arguye que el cine mexicano de los años cuarenta y posteriores, visto en un plano general, fue resolutivamente evasivo de la realidad, en donde la comedia ranchera, con la película *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) como insignia, se convirtió en un género paradigmático y portavoz de la cinematografía de la época, que pregonaba una visión bucólica, estereotipada, moralista y acrítica de la realidad mexicana.¹⁸

Entonces, ¿cómo es que el flamenco tuvo cabida en un cine que para el tiempo se constituía en tal contexto nacionalista? Ha de considerarse que, de las 20 películas registradas, 18 se produjeron entre 1940 y 1946; esto es, en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, mandato que se caracterizó por tener rasgos conservadores y por distanciarse de los proyectos sociales que abandonó la administración precedente (la de Lázaro Cárdenas). Por otra parte, el material empírico permite observar que las películas en las que hay flamenco se encuentran principalmente dentro de dos géneros: el melodrama, ya sea con variante taurina o como adaptación de alguna novela, y la comedia. Por lo demás, encontramos una película de época (*La monja alférez*) y una de corte policiaco (*Han matado a Tongolele*).¹⁹

¿Qué importancia tiene que la mayoría de las películas registradas sean melodramas y se ubiquen en el periodo avilacamachista? Siguiendo a Ayala Blanco y a García Riera, además de la comedia ranchera, entre los géneros populares de la época se encontraban los melodramas y las comedias (con exaltaciones históricas y taurinas), los cuales tenían por común denominador un trasfondo moral, bucólico y de referencias estereotipadas. O sea, que el género en el que se inscriben las películas con flamenco no era distante del marco esencialista, moralizante y evasivo que caracterizaba preponderantemente a esta industria. De modo que, la inclusión del flamenco no suponía una construcción fuera de esos arquetipos sino, como se verá más adelante, se adecuaba a las características y valores dispuestos en la producción cinematográfica.

Por otra parte, como se decía, en la cinematografía mexicana fueron abundantes las películas con tema español. García Riera sostiene que los rodajes cargados de elementos estereotipados referidos a España dieron paso a la conformación de un género denominado como hispanizante, el cual fue muy

17. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. t. 2, 9.

18. Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (Ciudad de México: Era, 1968), 66-68.

19. Los géneros de cada película se pueden ver en la BDFM, en la sección dedicada al cine.

socorrido durante la era de Ávila Camacho, que también se caracterizó por una marcada tendencia hispanista.²⁰ Tales filmes eran a lo sumo redundantes; bien podían parecerse por su forma y contenido al cine sometido al franquismo, en tanto la presencia enfática de temas como la familia como institución canónica y la persistencia de ideas afines a la moral católica.²¹ Si bien es importante notar la influencia que podía tener el avilacamachismo en la industria fílmica, no ha de perderse de vista que, como se trata de esbozar, al mismo tiempo existen otros factores contextuales, históricos, políticos, sociales, económicos y culturales que también propician la inserción del flamenco en la cinematografía. Habrá que añadir que varios de los artífices de flamenco y actrices y actores relacionados con ese entorno eran hasta cierto punto afamados, por lo que su presencia en las películas también resultaba atractiva dentro del *star system* del cine de esta época. Es decir, sin anular la importancia de quién gobierne o del temple cultural institucional del momento, de fondo hay una coordenada histórica compleja que apuntala el aumento de este género en el cine.

El tratamiento hispanizante que se hacía en México encuentra precedentes en la propia cinematografía española. En la España previa a la Guerra Civil se promovía un género cinematográfico folclorizante y cargado de estereotipos asociados a la “cultura andaluza” (los toros, la vida rural, el flamenco, la copla) que terminaría por establecerse como una imagen predominante de lo español. Para Jo Labanyi, este género, aunque de manufactura republicana, acabó por ser utilizado por regímenes políticos diversos, entre ellos el del primer franquismo. De hecho, su tratamiento tiene tal parecido que es común confundir las películas realizadas por la II República como por el franquismo.²² Dicho de otra manera, ya sea en el contexto de la Segunda República, del franquismo o el mexicano, hay presencia de géneros cinematográficos cargados de estereotipos que reflejan de manera análoga la representación de “lo español”. Es decir, los tres enarbolan una propuesta fílmica desde sus respectivos horizontes, pero en algún punto su tratamiento visual, temático e incluso musical los asemeja (véase fig. 2a-c).

20. En términos generales, el hispanismo es una corriente de pensamiento conservadora que sitúa a España como una superioridad moral y espiritual frente a sus antiguas colonias. De ahí se desprenden ideas como que el vínculo colonial ha de perseverar en términos de deuda y protección, debido a que las ex colonias lograron su humanidad gracias al contacto con “la madre patria” (España).

21. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 3, 96.

22. Jo Labanyi, *Lo andaluz en el cine franquista: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2003), 2-5.



2. Fotogramas de las películas de: a) Florián Rey, *Carmen la de Triana* (España: Hispano Film, 1938), 110 min.; b) José Díaz Morales, *Los amores de un torero* (Ciudad de México: Producciones Calderón, 1945), 82 min.; y c) Luis Marquina, *Filigrana* (España: Manuel del Castillo Producciones, 1945), 105 min.

Los fotogramas mostrados pertenecen a películas de las cinematografías mencionadas. El primero (fig. 2a) corresponde a una producción de la Segunda República; el segundo (fig. 2b) se trata de una mexicana; el último (fig. 2c) concierne a una franquista. Son evidentes sus paralelismos: las tres imágenes presentan escenas en las que se baila y toca flamenco; muestran construcciones en donde resalta el vestuario de las bailarinas a cuadro, con la falda de holanes como protagonista; se observa una postura corporal semejante, y un entrono festivo con presencia de música y guitarras.

Resulta llamativo que de toda una gama de elementos de la que consta el flamenco su referencialidad se acota a una selección estrecha. Tal simplificación se corresponde con los propios trasfondos del estereotipo. Como lo señalan Edward Said y Homi Bhabha, los estereotipos son formas hipervisibilizadas y cargadas de ficción que restringen a las expresiones y a los sujetos a una representación limitada; son un modo de conocer jerarquizado que ensombrece otros significados y maneras de expresarse de la cultura. Así, lo estereotipado concierne a una manera de mirar a la otredad instaurada desde el poder y establecida como régimen de verdad. Sin embargo, también son construcciones ambivalentes que

constan de categorías intermedias en las que se entretujan escenarios de otro tipo más allá de los establecidos hegemónicamente.²³

No deja de ser paradójica la semejanza de recursos utilizados entre movimientos político-nacionales diferenciados (incluso opuestos) en la manera de generar un marco de representación, en este caso, fundamentado en estereotipos. Quizá tal situación se explique si se consideran algunos de los preceptos respecto a las implicaciones de la nación. Los trabajos de teóricos como Eric Hobsbawm (1998), Benedict Anderson (1983) y Ernest Gellner (1983) son conocidos. 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, producida en lo simbólico o construida en lo histórico.²⁴ Al partir de estas nociones, Rufer considera que la nación no es inherente al Estado, sino que hay un aparato que *habla por la nación*. Es de hecho la noción de representación la que pretende dotar de legitimidad al Estado. Por tanto, este Estado es el que habla *por* la nación, el que proyecta un concepto de nación. Pero ésta habla, constituida desde lo hegemónico, es una suerte de usurpación. Un habla ventrílocua que suplanta la variedad de voces por una unívoca y homogénea.²⁵

A partir de la lectura de Rufer puede encontrarse una explicación de que, en el cine mexicano, el republicano y el franquista, la imagen de lo andaluz y del flamenco sea semejante al motivo del uso enfático del estereotipo. Por medio de la ventriloquia explicada por Rufer se entiende que no son los sujetos del flamenco quienes hablan, sino que opera una imagen emanada de ese ventriloquismo, tanto en la era republicana como en la franquista y la mexicana. En sentido semejante, Rafael Utrera, al referirse al caso del cine republicano y franquista y del uso de referentes culturales como el flamenco, arguye que lo que está de por medio es la concepción de quién es el “otro”. Con la pantalla como lugar idóneo para su planteamiento y desarrollo, se configura un universo donde la oposición “yo”/“tú” y, especialmente, la establecida entre “nosotros”/“los otros” deviene en un sistema de oposiciones en el que ese “otro” es el resultado de un juicio social.²⁶ Esto es, una identificación y definición por fuera de la voz propia de los actores que se representa.

23. Said, *Orientalismo* y Bhabha, *El lugar de la cultura*.

24. Rufer, “Nación y condición poscolonial”, 275.

25. Rufer, “Nación y condición poscolonial”, 277-278.

26. Rafael Utrera, “El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja iden-

En efecto, los fotogramas de flamenco que presento, si bien pueden entenderse como formulaciones de orden hegemónico y de construcción arbitraria del “otro” con las cuales se significa al flamenco, también debe tomarse en cuenta que, como se advertía antes, hay toda una serie de disimilitudes en la manera en la que se conforman los nacionalismos más allá de presentarse como meros calcos inertes de una forma unívoca de representación dada “desde arriba”. De esta manera, los contextos, lugares y la capacidad de agencia de los diferentes actores tensionan las formulaciones nacionalistas preponderantes y sus formas de representación cultural. Efectivamente, en el marco del cine mexicano se producen algunos distanciamientos de las versiones más estereotípicas del flamenco; sin embargo, también se reiteran tales imaginarios en numerosas ocasiones.

Continuidades y desplazamientos del flamenco en México

El cine mexicano y el español convergían, tanto en sus representaciones estereotípicas referentes a cada país, como en sus construcciones dramáticas ligadas a la canción. Ambas cinematografías tuvieron influjos de la industria fílmica estadounidense, en la que el paso del cine silente al sonoro dio lugar a un cine más que hablado a uno de canciones.

En cuanto a la cinematografía sonora mexicana, además de la impronta hollywoodense, tal como lo establece Jorge Ayala Blanco, estuvo marcada por el teatro burlesco nacional y por una importante influencia de géneros españoles como el sainete y la zarzuela. De estos últimos toma 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 sobre todo se proyectaron en la comedia ranchera.²⁷

Por su parte, Aurelio de los Reyes observa que las primeras películas de la Época de oro tenían por común denominador el trasplante de elencos, canciones y *sketches* del teatro al cine. Fue común que actores y actrices, letristas, músicos y libretistas se incorporaran al nuevo medio. Así, con el declive paulatino de la producción muda en la década de los años veinte, el cine rápidamente asimiló

tividad”, en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, eds., *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid: Casa de Velázquez, 2007), 122.

27. Ayala Blanco, *La aventura*, 65.

la tradición teatral y la radiofónica, y la canción se convirtió en un eje fundamental para su desarrollo.²⁸

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 urbe se constituyó como un espacio caracterizado por el entrecruzamiento cultural, dada la significativa movilización de la población del campo a la ciudad. Los migrantes traían sus propios códigos culturales, con lo que se incrementó la diversidad de la metrópoli y se produjo la necesidad de una reorganización de los códigos urbanos a partir de construir homogeneidad.²⁹

De hecho, la canción fue uno de los elementos con los que se conformó parte del modelo que allanaba la pluralidad cultural; es decir, contribuyó a la creación de un sistema unificador, por encima de la multiplicidad del sistema semiótico generado en el marco de la urbe. Así, varios géneros musicales se transformaron pues siguieron el modelo de la canción, en particular para adaptarse a las necesidades radiofónicas. Paradójicamente, en este periodo de búsqueda de unificación y de proyección de una imagen de mexicanidad al interior y exterior del país, no dejó de subrayarse la especificidad de las prácticas musicales de las que se tomaban elementos para la creación de canciones.³⁰ Aunque debe enfatizarse que, si bien se conservan rasgos de identidad de las diferentes tradiciones, sus códigos específicos se adaptan a la norma de la canción; esto es, a una estructura muy regular compuesta de versos y estribillos con un hilo temático, y a una duración aproximada de tres minutos. El flamenco, como se verá más adelante, no estuvo exento de estos procesos de “acancionamiento”.

En cuanto a la construcción cinematográfica española de la época sonora, 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 los que incorporó músicas y narrativas populares.³¹ Para Arce, tanto en el

28. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine (1896-1947)* (Ciudad de México: Trillas, 1987), 177.

29. Lizette Alegre, “Música migrante y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento musical”, en Fernando Híjar, coord., *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración e identidad* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006), 221-222, 225-226, 243-245.

30. Alegre, “Música migrante y cine”, 221-222, 225-226 y 243-245.

31. Julio Arce, “Un cine musical para la Hispanidad. Canción y dramaturgia en la ‘españolada ranchera’”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 24 (julio-diciembre de 2012): 48.

caso mexicano como en el español, se trata de un cine articulado esencialmente por canciones; esto es, la puesta escénica gira en torno a la canción, por lo que compone un elemento narrativo, en general diegético,³² de mucha importancia.³³

Las películas hispanizantes realizadas en México no perdían tales características. Un ejemplo es *La luna enamorada* (1945). Ahí se observan varios de los aspectos señalados, que empiezan por el título, el cual se retoma de una de las canciones que tienen lugar en la película.³⁴ La historia comienza cuando el torero gitano Cagancho y la adinerada mexicana —y comprometida— Laura, comienzan a cortejarse. Coinciden en un cabaret en 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)”. En voz del cantaor exiliado, Niño del Brillante, escuchamos esta canción a modo de interludio musical y en referencia a la trama.

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 / porque se muere por ella / Y la lunita se ríe porque es coqueta / porque es coqueta.

Un tratamiento similar sucede en otra escena del mismo filme. La bailaora Carmen Amaya, en el papel de mujer despechada ante el amor no correspondido del torero, canta y baila el “palo”³⁵ flamenco “Colombiana”, como otro de los interludios musicales.

Me gusta estar en la sierra / Qué 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 separa [“Colombiana”].

32. Por diegético me refiero a cuando la fuente sonora está en la misma película, es decir, cuando se encuentra de forma física presente en la escena. Por el contrario, la música extradiegética no emana del espacio filmico, está físicamente ausente de la escena.

33. Arce, “Un cine musical”, 55-56.

34. *La luna enamorá* (1943). Originalmente grabada por la española Estrellita Castro durante el auge de la copla (o canción) andaluza.

35. Los “palos” son las distintas formas o subgéneros del flamenco.



3. Carmen Amaya canta a Cagancho “La luna enamorada”, en el film de José Díaz Morales, *Los amores de un torero* (Ciudad de México: Producciones Calderón, 1945), 82 min.

La secuencia musical, letrística y de danza, como era lo usual y esperable en la época, concuerda literalmente con la narrativa de la película. Interesa destacar que ahí sí se usa la estructura del flamenco, de hecho, las letras que se cantan en la escena forman parte del repertorio conocido como tradicional, pero la manera en que se usa es para dar continuidad a la trama; es decir, a la usanza de la industria cinematográfica (fig. 3).

En otra secuencia de la película Carmen Amaya canta “La bien pagada” acompañada por el guitarrista Sabicas, un destacado músico de flamenco y también exiliado. Interpretan el tema en el compás del “palo” bulería, pero lejos de activarse el código del flamenco a plenitud, mediante dos intérpretes plenamente capacitados (Amaya y Sabicas), se supeditan a la secuencia de la letra establecida por la forma canción. Si bien se encuentra presente el compás de doce tiempos propio de la bulería y aspectos técnicos característicos de la guitarra (como el rasgueo), la rigidez de la letra y su estructura no permiten ir más allá. Es decir, el carácter improvisado y de espontaneidad que pudiera darse por medio del uso de las claves propias del flamenco queda limitado. No se muestra la pluralidad estilística de esta cultura musical sino, como se decía arriba, se presenta una forma allanada tendiente a la homogeneidad. Se produce, pues, una contención o captura del código propio del flamenco por el sistema-canción (fig. 4).

Al recapitular, lo que se quiere decir hasta aquí es que la canción, como elemento medular del cine, es otro componente que acercó a las propuestas fílmicas de España —republicana y franquista— y México. Tan fue así, que tales características propiciaron un género híbrido oscilante entre la comedia romántica y el melodrama que el historiador Julio Arce denomina “españolada ranchera”, en virtud de que se presentan en un mismo espacio estereotipos de España (casi siempre referidos a Andalucía) y de México sin mayores contratiempos, en

4. Florencio Castelló canta “La feria de las flores”. Fotograma de la película *Palillo Vargas Heredia*, de Carlos Véjar Jr. (Ciudad de México: Guaranteed Pictures de México/Iracheta, 1943), 80 min. Autor conocido por la canción “México lindo y querido”, un hito de la mexicanidad.



donde lo musical tiene mucha importancia.³⁶ García Riera también señaló tal conjunción. Por ejemplo, respecto a la película *Seda, sangre y sol* expresó: “[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 alternan con toda naturalidad”.³⁷

Con todo, no deja de ser de interés que desde la canción se muestren señas de identidad con objeto de reafirmar, reconocer o distinguir identidades, tal como sucede en la película *Palillo Vargas Heredia*. Con una cantina como escenario, presenciamos el encuentro de un grupo de españoles (de pinta estereotípica) con unos mexicanos (el Trío Janitzio, ataviados de charros). En señal de reconocimiento mutuo, los primeros, en voz del exiliado Florencio Castelló, les dedican “La Feria de las flores”, de Chucho Monge,³⁸ dispuesta como canción por bulería, esto es, como se veía anteriormente, con elementos del flamenco adaptados a la norma de la canción. Luego, los de México les corresponden con el tema de “La Virgen de la Macarena”. Así, pues, en la escena convergen estereotipos de España y México, a la vez que rasgos de identidad de culturas específicas, pero mediados por el sistema-canción.

Las conjunciones musicales de la “españolada ranchera”, lejos de tener una neutralidad o de mostrar las características culturales propias de los géneros, se llevan al discurso preponderante de la industria filmica mexicana. Por lo que el flamenco suele actuar como refuerzo de estereotipos, no sólo fenotípicos, sino también asociados a lo moral. Así, la práctica de esta música suele vincularse al exceso, la juerga, la perdición y el “mal camino”. Ejemplo de ello es *Sol y sombra* (1945), en donde Antonio, hijo de un ganadero español asentado en México,

36. Arce, “Un cine musical”, 46-47.

37. García Riera, *Historia documental*, t. 2, 42.

38. Autor conocido por la canción “México lindo y querido”, un hito de la mexicanidad.

es expulsado de la escuela de medicina y rompe a su vez el compromiso matrimonial con Carmen, una muchacha de distinguida 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 un punto neurálgico entre el conflicto familiar y su resolución ocurre en Los Nopales, una cantina de ínfima categoría a donde suelen ir los intérpretes de flamenco luego de trabajar en un cabaret. El padre acude a ese lugar para sorprender y aleccionar a su hijo. Lo encuentra en plena fiesta flamenca. Se reafirma entonces la desgracia en la que se encuentra el primogénito, en consecuencia, 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, su prometida. Enseguida, Antonio se dirige a hablar con ella, quien quiere persuadirlo de que deje ese lugar. En ese preciso momento, uno de los guitarristas de la fiesta 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, moralizantes y machistas. Interesa, además, que el flamenco se destina para acompañar un

conflicto moral a la vez que se identifica con éste; además de que no se le reconoce como música, se le considera ruido. Por el contrario, al inicio de la película, cuando el padre de Antonio cree que su hijo se acaba de graduar de médico para demostrar el orgullo que siente por él le prepara una fiesta en su hacienda, en donde interviene un mariachi. Se nota, entonces, 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, la pesadez y lo ilegible (ruido); el mariachi se desenvuelve en la hacienda y se corresponde con la jactancia.

De igual manera, en ambas escenas aparece el papá, así como la música y la fiesta. 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, de quien sólo ve en la bailaora a una mujer cuyo único móvil puede ser el dinero de su hijo. El flamenco, pues, se sitúa como antítesis de los valores propios del estatus social del padre y del hijo. En suma, se observa que en la película la música tiene una función de reafirmar el orden de valores sociales: enfatiza un prototipo de familia, un ideal de matrimonio, un orden patriarcal y de feminidad asociado a una clase social (figs. 5a y b).

Uno de los pocos ejemplos extradiagético con flamenco se encuentra en *La morena de mi copla* (1945). La película se sitúa, como otras tantas producciones mexicanas hispanizantes, en una España rural y pretérita. Ahí, la gitana Trini y su madre son detenidas por la guardia civil por el 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.



5a) La bailaora Angustias (Luana de Alcañiz) abandona Los Nopales luego de ser enjuiciada por el padre de Antonio; y b) fiesta en la hacienda del padre de Antonio con el mariachi al fondo. Fotogramas de la película de Rafael E. Portas, *Sol y sombra* (Ciudad de México: Films Mundiales, 1945), 85 minutos.

- 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 alguna, pero al momento en que los guardias determinan que Trini y su madre son ladronas y las toman presas, comienza a sonar flamenco. Con el “palo” de bulería de fondo caminan detenidas. La secuencia muestra a los personajes bajo la imagen estereotípica del andaluz gitano que habla con versos, frases referidas a vírgenes y ladrón; el flamenco se dispone como un refuerzo sonoro de tal escala de valores y se acomoda como una pieza más del estereotipo. Nuevamente, vemos que la música no tiene un uso neutral, sino que se corresponde con construcciones asociadas a lo moral y estereotipado.

Los casos vistos hasta ahora son ejemplos de las continuidades que los exiliados españoles y el flamenco presentaban con respecto al modelo imperante de 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 sin más dentro de este orden ideológico en su vida en México; había momentos en los que se mostraban otras posturas, aunque fuera mediante pequeños gestos. Por ejemplo, hay algunas escenas de la filmografía rastreada que apelan a un entendimiento del flamenco más allá de conformar parte del

estereotipo de “lo español”; uno de estos casos es *Ni sangre, ni arena* (1941). En el filme, al actor cómico Mario Moreno, *Cantinflas*, se le confunde 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, por medio del 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].

El presumió de torero / El 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. 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 de esto, le piden que ahora él cante; desde el mismo “palo” de fandango les contesta.

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 el hecho de que la manera en que canta *Cantinflas*, aunque con elementos cómicos, es cercana a los parámetros del cante de fandango. En términos melódicos, su voz se apuntala hacia las notas principales de este “palo”. Es decir, su respuesta no sólo se da en cuanto al contenido de la letra, también se da desde los propios códigos de la manera en que se ejecuta este 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?”. 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 era una de las poblaciones de corte “popular” de la Ciudad de México.³⁹

En suma, la escena debate la propiedad exclusiva del flamenco a un prototipo de personaje: el andaluz y gitano. Por el contrario, lejos de los referentes estereotipados, se constituye la imagen del flamenco desde otro horizonte, en este caso, del que bien puede enarbolar un mexicano con sus propias referencialidades, pero dispuestas por medio de los códigos propios de esta expresión. Así, aunque en la escena el cante queda dispuesto 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 que se instaure con el estereotipo y se advierte una apertura de otros significados y sujetos posibles para esta expresión (fig. 6).

Otro ejemplo de desplazamiento del estereotipo del flamenco se encuentra en la película *Santa* (1943). Norman Foster, a consecuencia de la presencia de los artífices del exilio, es capaz de reflejar la importancia concedida al flamenco en la novela de Federico Gamboa. Así, se observa que el empoderamiento de la protagonista corre a la par de la presencia del flamenco. Es más, dicho género, junto con la pieza “Santa”, del compositor veracruzano Agustín Lara, enmarcan diferentes puntos nodales de la trama.

De particular interés es la escena en la que 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 sucede en el marco de una tertulia en La Guipuzcoana, una especie de pensión para españoles. Estas reuniones también están presentes en la novela de Gamboa en la cual, por lo general, 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. O sea, es un fragmento que contiene varias sutilezas sobre la práctica del flamenco, sin duda captados más por espectadores familiarizados con este género que por ajenos a éste. Por lo mismo, la escena no cae en el uso de estereotipos excesivos; al contrario, da un asomo del flamenco como una episteme particular. También vemos a una mujer tocando la guitarra, lo que ha de resaltarse pues en el *corpus* recogido, como

39. No es en referencia al lugar de nacimiento de Mario Moreno (*Cantinflas*), quien fue oriundo del barrio Santa María la Redonda, actual colonia Guerrero de la Ciudad de México.

6. *Cantinflas* es increpado por la cuadrilla del torero Manolete a través de cante flamenco.

Fotograma de *Ni sangre ni arena* de Alejandro Galindo (Ciudad de México: Posa Films, 1941), 104 min.



en filmes de otras épocas, el toque de guitarra flamenca se construye como un territorio masculino.

En la tertulia, los personajes en escena se hacen una especie de retos para demostrar quién sabe más sobre guitarra y cante flamenco. En ese momento 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 al tema. Enseguida, ella les pide que le den la guitarra para mostrarles cómo se debe tocar ese instrumento. Es significativo que en la escena la actriz no está en realidad tocando la guitarra, de hecho, 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 la práctica del flamenco desde un ordenamiento no hegemónico. Para decirlo en términos de Homi Bhabha, la escena muestra un intersticio en donde la narrativa dada desde el poder se ve interrumpida (fig. 7).⁴⁰

Por otra parte, en el caso de las folclóricas del cine español, María Luisa Ortega sugiere que las escenas cinematográficas de gran carga estereotipada llegan a mostrar representaciones “falseadas”. Falsas no en el sentido de que no tengan correspondencia con la realidad, sino en tanto que hay una exageración de los elementos que dejan de tener credibilidad. La autora se suma a la lectura de Jo Labanyi, quien sostiene que lo estereotipado es sujeto a revertirse por

40. Homi Bhabha, “Narrar la nación”, en Homi Bhabha, comp., *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (Buenos Aires: Siglo XXI/Clacso, 2002), 98-107.

diversos modos y fines, por lo que no es un condicionamiento cerrado, ni acabado. De manera que es posible tener un alto grado de conciencia del artificio que se representa y dotarlo de una lectura irónica o paródica. Dicho de otra manera, es posible subvertir el estereotipo imitándolo hasta el punto del exceso, a modo que se muestre su falsedad o por lo menos haya un nivel de desplazamiento de los sentidos más canónicos de éste.⁴¹

Un ejemplo de lo anterior en la cinematografía mexicana lo podemos encontrar en la cinta *Una gitana en México* (1943). Ahí, el actor exiliado Ángel Garasa (Faraón en la película) funge como el padre de la también expatriada Paquita de Ronda (María Antonia). Después de dejar España, se instalan en una humilde vecindad mexicana, en donde en medio del ocio, Faraón le da lecciones a Pancho de cómo ser un buen español, uno de sus vecinos; a su vez, Pancho 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, cantan el corrido “La Jesusita”, entre otras cosas. Acuden, pues, a imágenes y sonoridades claramente estereotipadas, pero llevadas a un extremo que lejos de ser creíbles se transforman en un acto cómico. De hecho, 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. Así, siguiendo las ideas de Labanyi y Ortega, el estereotipo es desplazado al exagerarlo al punto de develar su falsedad.

Para finales del periodo abordado se produce *El rey del barrio* (1949), una película que se constituye fuera del marco hispanizante de la “españolada ranchera”, después de la presidencia de Manuel Ávila Camacho. Destaca que es la primera ocasión en que se ubica el flamenco en el cine sin estar interpretado por alguno de los exiliados o algún español. En este filme, desde la parodia, Tin-Tan construye el personaje del cantaor “El niño de pecho” como un artillero 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. Resalta que en este caso la canción no se utiliza para dar continuidad a la trama, sino como un gag. Es decir, los códigos del flamenco más que contenerse en el sistema-canción se disponen para alcanzar un objetivo cómico.

41. María Ortega, “De la españolada al *fake*. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales”, en Nadia Lie, Silvana Mandolessi y Dagmar Vendenbosch, eds., *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (Bruselas: Peter Lang, 2012), 107-III.

7. Tertulia en La Guipuzcoana. Fotograma de la película *Santa*, de Norman Foster (Ciudad de México: Producciones Azteca, 1943), III, min.



Desde mi parecer, este filme marca simbólicamente un punto de inflexión en el desarrollo del flamenco en México, pues 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 da un indicio del nivel de inserción que tenía este género por aquel entonces en México.⁴²

De todo lo anterior, habrá que señalar que probablemente las lecturas y usos del flamenco 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 formulaciones, dado que generan tensiones con los estereotipos característicos en el cine de aquel entonces, además de que recuperan de algún modo la capacidad de enunciación de sus actores. O sea, se revierte, aunque sea de manera momentánea, lo que se ha referido como condición ventrilocua. Se da en ese proceso una recuperación de la propia voz, distanciada de las construcciones hegemónicas. 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 (fig. 3).

42. Aunque no es objeto de este estudio la recepción de las películas, conviene señalar que el periódico *El Redondel* reseñó la gran mayoría. En términos generales, no se les reconocía como bien logradas, salvo excepciones, como *Santa* o *La monja alférez*. Más bien se les encuentra complacientes al público y para pasar un rato ameno y reírse. En contraste, cuando se habla de la globalidad de la música, hay una aceptación positiva en todos los casos que se mencionan. Para algunas cintas, como *Sierra Morena*, se hizo una cobertura amplia que incluyó visitas al set, a la grabación de la orquesta y entrevistas al cuadro de músicos de flamenco. Las reseñas pueden verse en la BDFM.

Consideraciones finales

El exilio español, visto desde los artífices de flamenco, permitió realizar una lectura más allá de sus relatos más conocidos, de su memoria canónica. Así, el análisis de la cinematografía mexicana desde este conjunto de exiliados practicantes de flamenco muestra otro terreno desde donde se movió y dejó huella en México. Es cierto que muchas veces su incorporación en el cine se hizo desde un punto de vista folclorizante o exotista en el cual su presencia dio continuidad a los valores hegemónicos instituidos en la industria fílmica de ese tiempo, pero también se constata una lectura activa suscrita a otras lógicas, trayectos y significados de la música.

Por otra parte, se entiende que la música no tiene una neutralidad *per se* ni es autónoma, sino que responde a los propios contextos históricos y se articula con diferentes factores como los políticos, económicos o ideológicos. En este caso, el cine resultó un medio eficaz para ver tales articulaciones. Fue posible notar el control de ciertas formas culturales expresadas, en este caso, en la contención y/o reiteración de representaciones musicales. Destaca el papel de la canción, la cual suele incorporarse como vehículo de valores en el cine, a la vez que toma parte en la construcción estereotipada del *otro* y opera como un medio muy potente de éste. En lo visto, la canción se conjuga como coordinada de la nación y el estereotipo, mediante lo cual se aprecia la no inocencia o imparcialidad de esta expresión.

Importa enfatizar que el flamenco aquí estudiado (objetivado en forma cinematográfica) se encuentra mediado por los intereses particulares y las especificidades contextuales en las que se desarrollaba la industria fílmica mexicana; que el flamenco toma parte de tal forma discursiva y de representación, pese a sus respectivas irradiaciones de reivindicación de otros entendimientos. Es decir, el flamenco del que se habla emana de una coordinada puntual, no *es* el flamenco en términos absolutos, sino una vertiente más posibilitada por su propio contexto. Ha de tenerse en cuenta que, en teatros, cabarets, restaurantes y en menor medida la radio se desenvolvía este género con gran dinamismo, con lo que se detona otra serie de procesos y significados.

Por otra parte, ha de repararse en el hecho un tanto paradójico de incluir en el cine las músicas que trae una ola migratoria al país, es decir, de reconocer la movilidad de los sujetos y sus expresiones adjuntas, pero sujetas a los límites del estado-nación, o por lo menos a una forma de su representación. Desde mi punto de vista, resulta una manera profundamente violenta de allanar los amplios

significados de la migración. Sin embargo, es importante subrayar que las migraciones, las personas migrantes, no son inertes, se adaptan a una circunstancia y también inciden en ésta, pese a los distintos aparatos mediante los que pueden ser contenidos. En suma, a partir de una experiencia migratoria concreta, de pensar mediante el papel del flamenco y sus intérpretes en el cine, fue posible advertir que las músicas no viajan solas, no están aisladas; su creación, interpretación y consumo forman parte de toda clase de procesos ligados a personas y situaciones concretas. ❁

N.B. Este artículo se realizó con el apoyo de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) a través del programa Estancias posdoctorales por México.