

INTRODUCCIÓN

TRÁNSITOS, MIGRACIONES E INTERCAMBIOS

ENRIQUE ENCABO e INMACULADA MATÍA POLO

Las relaciones musicales entre España y América han sido y son motivo de atención por parte de académicos, investigadores y, sobre todo, de los públicos receptores que consumen, disfrutan y resignifican —individual y colectivamente— repertorios, conceptos e identidades. El presente libro, *América como horizonte*, se plantea como un espacio de reflexión que transita en torno a esa línea imaginaria donde parecen confluír unas prácticas artísticas que se generan a uno y otro lado del Atlántico.

Estas prácticas, con diferente intensidad dependiendo de la época histórica, pero sostenidas en el tiempo, han conllevado no solo el intercambio de intérpretes, compositores y músicas, sino que han generado aportaciones que, desde una perspectiva poliédrica, afectan a cuestiones vinculadas con la cultura, generando en muchos casos espacios de creación disímiles pero compartidos.

La importancia de los tránsitos artísticos se ha visto plasmada en numerosos productos de la creación que recogen aportaciones híbridas, ya sea por la formación transnacional de sus creadores o por estar concebidos desde un prisma que trasciende lo local. Estas contribuciones son apreciables en el teatro musical en sus diferentes variantes, en las músicas sinfónicas, las canciones de autor u otras vanguardias, afectando a un sinnúmero de prácticas y técnicas musicales y de interpretación, que tuvieron y tienen un impacto significativo tanto en los lugares de origen como en el ámbito internacional.

Las conexiones entre músicos e intérpretes latinoamericanos y europeos se vislumbran desde los inicios del siglo XVI, afectando a diferentes aspectos del conocimiento. El estudio de estos primeros años de intercambios se enfrenta

a las dificultades que conlleva la ausencia de fuentes, así como los problemas en la conservación y acceso a las existentes. Autores como Marín, Tello o Vera parten de un análisis que trasciende el propio estudio de lo sonoro para abarcar cuestiones vinculadas a otros ámbitos de la cultura. Para ello, en sus investigaciones abordan diferentes aspectos relacionados con repertorios, espacios de interpretación y sociabilización, así como los modelos culturales (y musicales) que se trasladaban desde Europa. En este sentido, este sistema no solo implicaba la instalación de una red urbana y mercantil, sino la imposición de un modelo cultural considerado como el único realmente válido; así se comprende que, entre los habitantes de América, particularmente aquellos pertenecientes a los sectores medios y altos, existiese un deseo permanente de importar prácticas musicales españolas o centroeuropeas (Vera 2014, 5).

Estos diálogos, evidentemente, no fueron unidireccionales: junto al gusto por lo español o europeo, apareció igualmente el atractivo por el exotismo de ultramar. Las expectativas puestas por los europeos en aquello que los latinoamericanos tenían de diferente, así como la necesidad de trasladar todo un repertorio —y, con ello, una manera de pensar—, provocó que numerosos creadores americanos tomaran Europa como centro para la formación, pero también para la creación y exhibición de unas músicas que los definían y a través de las cuales se legitimaban. Por otro lado, América no solo recibió propuestas estilísticas llegadas de Europa (a través de su aceptación o confrontación), sino que el continente acogió una considerable circulación de músicos, compañías e intérpretes, que, a través de la red de teatros existentes, pudieron presentar obras gestadas en sus lugares de origen. Estos músicos, en muchos casos, no volvieron a sus países y tomaron América como un espacio en y desde el que ejercer su labor formativa e interpretativa.

De igual modo que muchos artistas españoles visitaron los territorios americanos, también los creadores latinoamericanos llegaron a España, en ocasiones como paso previo a la obligada visita a la por entonces capital cultural del mundo, París. A su vuelta, muchos de ellos trasladaron los aprendizajes adquiridos a los lugares de donde partieron, creando escuelas, fundando asociaciones o incorporando nuevos recursos a sus composiciones (Volkowicz 2021, 261). En el núcleo de estos procesos se centró la contradicción en la definición de la identidad latinoamericana como aspecto esencial de la creación, tanto en su vertiente individual como colectiva, en tanto el compositor

forma parte de una comunidad en un momento histórico determinado. Así, Alejo Carpentier alertaba del riesgo de importar un lenguaje aprendido que silenciaba la voz autóctona y exigía la búsqueda de un lenguaje propio latinoamericano, más allá de la referencia a modelos tomados de Europa.

A lo largo del siglo xx, estos intercambios de músicos, impulsados por la mejora de las comunicaciones y los inicios de los procesos de globalización, se incrementaron. De acuerdo a la bonanza económica de nuevos centros de poder (y, por tanto, de cultura), ciudades como Nueva York, Buenos Aires, Berlín o Viena se alzaron como espacios necesarios de formación y de relación, en los que el artista se encontraba con otros músicos, se empapaba de los recursos compositivos más novedosos y podía no solo incorporar nuevas técnicas a sus creaciones sonoras, sino abordar proyectos compartidos. El papel del compositor y el diálogo con la tradición musical, así como el rol que debía ocupar el creador ante su realidad cultural, fueron aspectos que identificaron al creador latinoamericano dentro de la pluralidad que se vivió en estos ambientes artísticos, en los que nombres como los de Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Alberto Ginastera o Leo Brouwer trascendieron su rol como compositores nacionales y fueron considerados figuras clave en la creación musical.

Desde otro prisma, durante estos siglos son muchos los artistas y compañías que, atraídos por mejores condiciones económicas, se embarcaron en exitosas giras por los espacios transatlánticos. Las condiciones en las que se realizaban estos trayectos, en ocasiones no del todo propicias, definían la propuesta escénica que se presentaba, al albor de la posibilidad del traslado de la compañía completa, y afectaban a la escenografía o a la propia instrumentación de las piezas. Entre los muchos ejemplos de compañías que adaptaron las creaciones a la realidad de los teatros que visitaban, así como a las dificultades del viaje, encontramos el de Encarnación López Júlvez, la Argentinita, quien, en relación con sus actuaciones previstas en los Teatros Solís (Montevideo) y Colón (Argentina), en 1935 expresaba al diario *El Día* su anhelo de haber viajado en esta gira con su compañía completa para, en lugar de ofrecer un recital, presentar los *ballets El amor brujo* y *La romería de los cornudos*, circunstancia que finalmente no llegaría a producirse (Matía Polo 2021, 632).

La complejidad de la realidad latinoamericana nos invita a hablar de una identidad fragmentada y múltiple, puesta de manifiesto en las acciones ar-

tísticas que cada país realiza, sus procesos de identidad y sus diferentes visiones sociopolíticas, así como sus anhelos para insertarse y conectarse con la modernidad cultural de una época. Estos aspectos han conllevado matices en las relaciones transnacionales que se han establecido desde Europa y América y que, a través de múltiples procesos de diálogo, trascienden tópicos predominantes en la musicología histórica, como la comprensión del rol de la inmigración en la conformación de repertorios musicales, subestimando en ocasiones la perspectiva con la que se condiciona esta mirada histórica (Scheding 2019, 7). Dentro de los discursos sobre América en la actualidad, que necesariamente transpiran los sesgos ideológicos, destacan miradas como la de la profesora Campos Fonseca, quien, desde una perspectiva decolonial, nos invita a reflexionar sobre el concepto *colonialidad interior* para analizar los niveles de subordinación que llevan a determinadas músicas latinoamericanas a autodefinirse como *otras* (Campos Fonseca 2020). Sin esa mirada histórica, sino desde un análisis de la contemporaneidad y los tránsitos entre las diferentes escenas, Del Fresno (2011) aborda cuestiones vinculadas a lo que ha denominado *sociabilidad online*, es decir, cómo las redes sociales digitales son protagonistas en las construcciones de identidades y cultura de las migraciones internacionales. Todas estas cuestiones, trascendentes, nos obligan a plantearnos nuevos retos y horizontes, así como a crear y adaptar las metodologías existentes en los estudios musicológicos de acuerdo a las nuevas realidades.

Los discursos actuales que tratan de abordar las redes transnacionales parten de una visión global de su estudio que engloba cuestiones que abarcan el debate sobre la identidad musical (en espacios virtuales o físicos) a través de una narrativa integradora (Eli, Marín-López y Vega 2021). En consonancia con esta perspectiva, el monográfico que presentamos dialoga con una visión del hecho musical en el que partimos del análisis de la creación entendiendo la singularidad y diferencia de los procesos de intercambios y avanzando, desde lo particular, hacia un estudio conjunto de las músicas que conforman las diferentes realidades.

Como sucintamente hemos reseñado, son bastantes los textos musicológicos dedicados a las realidades musicales nacidas del encuentro entre los colonizadores —posteriormente, emigrantes— españoles y los nativos americanos, aunque en la mayoría de casos refieren épocas pretéritas o re-

repertorios adscritos a la denominada música *culta* —por ejemplo, los interesantes trabajos de Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (2007) o Marín-López (2018)—. En este libro dedicamos nuestro estudio a las músicas escénicas populares, aquellas que fundamentalmente se desarrollan en entornos urbanos y que nos ofrecen valiosísima información sobre los complejos procesos de interacciones culturales de España y América, que no tenían, ni tienen, un carácter unidireccional (Eli y Alfonso Rodríguez 1999). Difícil datar una fecha de partida, aunque esta puede estar muy relacionada con las giras de compañías de ópera, y, fundamentalmente, de zarzuela, que recorrieron los recién creados teatros latinoamericanos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, repercutiendo en la creación (Linares y Núñez 1998; Sánchez 2006-2007), la difusión y el consumo de patrimonios nacionales que tendían, vía exotismo, a mezclarse y confundirse, dando lugar a nuevas realidades musicales.

Estos procesos se acentúan al comienzo del siglo XX con el indiscutible éxito del cuplé. En este tipo de espectáculo, indefinido por naturaleza (Encabo 2019), observamos dos fenómenos llamativos e interesantes: por un lado, la *confusión* de géneros y estilos en un *totum revolutum* que adquiere sentido a partir de la canción unipersonal: polcas y valsos, pero también tangos, rumbas, machichas y, naturalmente, garrotines y pasodobles, una suerte de cosmopolita mestizaje al servicio de la comercialidad; por otro lado, como acertadamente queda señalado en el capítulo de Inmaculada Matía Polo, nuevamente la mixtura en la representación, pues, a lo largo del siglo XX, difícilmente encontraremos viajes de compañías completas, sino, o bien un elenco mixto en las puestas en escena —en el que participaban artistas españoles y otros autóctonos—, o bien la elección del formato *recital*, mediante una economía de medios que no impedía la inclusión de músicas de un lado y otro del Atlántico. Esta moda inaugurada por el universo del cuplé se mantendría en las siguientes décadas: en medio de una absoluta hibridación, el son, el bolero, la copla, el mambo o el jazz convivirían felizmente para disfrute de públicos (y, naturalmente, empresarios).

Es evidente que, en estos diálogos, los —y, sobre todo, las— intérpretes fueron agentes activos que, merced a su fama y popularidad, contribuyeron a la difusión y reelaboración de músicas y repertorios. A ellos dedicamos la primera de las secciones de este libro a partir de cuatro estudios de caso,

comenzando con la vedete hispano-argentina Celia Gámez, que, recién inaugurada la década de los años veinte, llega a España cantando tangos, al igual que su compatriota Imperio Argentina. Las modas imperantes provocan que pronto pase al terreno de la revista —con el que ya había tenido contacto en su Argentina natal—, y, en este contexto, el estreno de *Las Leandras* (1931), especialmente por el éxito de los números más *madrileños* (el chotis “El Pichi” y el pasacalle de “Los Nardos”), hace que el público la asuma como la Celia. Si Imperio Argentina llegó a ser la perfecta representación cinematográfica de la gitana andaluza, Celia se convertiría en la quintaesencia de la chulapería castiza. Dos argentinas cuya identidad mutaba según se las contemplara, parafraseando a Julio Cortázar, del lado de acá o del lado de allá. Una situación similar a la del músico cubano Antonio Machín, al que dedica su capítulo Julio Arce. El cantante llegó a Barcelona a finales de la década de los treinta y, aunque ya portaba en su maleta varios éxitos, fue en España donde alcanzó la celebridad a través de sus inolvidables boleros. De él afirmaría, en acertada síntesis, Francisco Casavella: “El más español de los cantantes cubanos y el más cubano de los cantantes españoles” (en Eli y Alfonso Rodríguez 1999, 145).

Otras dos intérpretes ocupan el espacio de los siguientes capítulos: Salud Ruiz y María Antinea. Nacidas ambas del universo del cuplé, sus distintas trayectorias exponen la mixtura constante de estéticas y repertorios en la escena en la que se desenvuelven. Salud Ruiz, estudiada en este volumen por Lidia Cachinero, se dejó influir por las corrientes norteamericanas, continente que no llegó a visitar. Aficionada a la moda dados sus inicios en un taller de costura —detalle biográfico compartido con Raquel Meller, que también prestaba especial atención a su vestuario—, interpretó el espíritu americano a través de su apariencia, su gestualidad y sus originales cuplés, de entre los que destaca, por su posterior trascendencia, “Mon homme” (escrito en 1920 por Maurice Yvain para Mistinguett y que, al año siguiente, ya sería interpretado por Salud Ruiz). María Antinea desarrolla su actividad unos años después y, dada la celeridad con la que se desarrollan los acontecimientos en el siglo xx, su repertorio, analizado por Nicolás Jiménez Ortiz, se aproxima más a la estética andalucista tan de moda a partir de los años treinta. Nacida en Villacarrillo (Jaén), las circunstancias históricas provocaron que desarrollase su carrera en el continente americano a través de programas variopintos en los

que destacaban las *estampas regionales*, adaptadas según el público al que se dirigían, pero que siempre trataban de reflejar *lo español* tanto desde el punto de vista visual como musicalmente.

Precisamente, estas *estampas* tuvieron gran aceptación tanto en España como en todo el continente americano a partir de aquellos espectáculos (preconizados por la Argentinita y por Concha Piquer) en los que igual importancia tenían la música y la danza. Al arte dancístico dedicamos la segunda sección del libro, no suficientemente estudiado por la dificultad de acceso a las fuentes y la escasa atención prestada al mismo por la disciplina musicológica hasta fechas recientes. Tres capítulos conforman este bloque; el primero, firmado por Jonathan Mallada Álvarez, ofrece un fascinante episodio de reapropiación de la creación de Loïe Fuller la *danza serpentina*. La bailarina estadounidense logró la fama en París, y, desde la capital francesa, se irradió esta, y no solo: como se observa en el texto, numerosas imitadoras surgieron a partir de esta original danza, y algunas de ellas dotaron de nueva significación a la misma a partir de la escena local.

Entre lo local y lo cosmopolita se sitúa la genialidad de la Argentinita. Inmaculada Matía Polo profundiza en las dos ocasiones en que la artista hispano-argentina visitó el Teatro Solís de Uruguay, estableciendo un estudio comparado no solo con el repertorio de la propia artista según las diferentes fechas (1935 y 1939), sino con la realidad artística circundante a la intérprete, con influencias de intelectuales y artistas como García Lorca, Martínez Sierra o Leonid Massine. Herederos de esta actividad son los artífices de los *ballets protesta* y los *ballets* narrativos de danza española, contemplados en este volumen por Inés Hellín Rubio. Mario Maya, Carmen Mora o Antonio Gades no solo reflejan en sus creaciones la influencia de su maestra Pilar López, sino también el acervo cultural estadounidense, que aprenden gracias a sus giras y mediante el que reformulan sus espectáculos, dando lugar a nuevos lenguajes artísticos.

“Yo soy un pobre emigrante y traigo a esta tierra extraña...” canta la copla de Juanito Valderrama y Niño Ricardo (1949); los *pobres* (o no) emigrantes del siglo xx no solo llevaban, como sigue la canción, “la alegría de España”, sino que, igualmente, asimilaban aspectos de la cultura receptora, en algunos casos incorporándolos y, en otros, hibridándolos con su propio acervo artístico para dar lugar a nuevas realidades musicales. A ello dedicamos la tercera

sección, comenzando por la romería gallega en La Habana, un curioso producto cultural estudiado en estas páginas por Susana de la Cruz Rodríguez. La capital de Cuba, al igual que otras urbes como Buenos Aires, fue receptora de emigrantes españoles —especialmente gallegos— desde la segunda mitad del siglo XIX que, al fijar su residencia en un nuevo entorno social, provocaban negociaciones culturales marcadas por los binomios dialécticos tradición-modernidad y autenticidad-hibridación. Unas tensiones también existentes en México, otro polo de atracción para la población española especialmente a partir de la Guerra Civil, y que se manifestaban tanto en los emigrantes peninsulares como en los propios mexicanos, que por entonces vivían encendidos debates a propósito de la definición de “lo propio” (Carradano 2013). Francisco Javier Escobar y Emilio J. Gallardo-Saborido estudian la presencia del flamenco en el país azteca: el primero, atendiendo a la actividad de los aludidos Niño Ricardo y Valderrama, además del guitarrista Sabicas —conocedor del continente americano, pues ya había realizado giras junto a Carmen Amaya—, y, el segundo, estudiando con detalle la interesante actividad del Ateneo Español de México a través de Domingo J. Samperio y Salvador Marín de Castro.

El último apartado del presente volumen está dedicado a las compañías y giras a partir de tres capítulos que arrojan nuevas perspectivas de estudio no solo en lo relativo a Iberoamérica, sino igualmente a las relaciones entre los artistas españoles y Estados Unidos en un momento en que *lo español* está de moda, como muestra la fundación de la Hispanic Society of America (1904) o las numerosas giras de cantantes, bailaoras y artistas de variedades en las primeras décadas del siglo, un fenómeno que no cesará en los siguientes años.

Uno de los artistas españoles que pisó los escenarios americanos, en este caso en calidad de compositor, fue el sevillano Manuel Font de Anta, cuya actividad expone Antonio Martín Pacheco en su capítulo, reconstruyendo en su repertorio las influencias de los países que visitó y conoció. Carlos Enrique Pérez estudia minuciosamente las campañas transatlánticas de una compañía de zarzuela infantil, la Aurora Infantil, un fenómeno curioso y poco conocido que nos aproxima a una época, unos gustos y unos procesos de creación, difusión y recepción que, aún con la innegable influencia de los avances de la tecnología y los medios de comunicación, tampoco son, para nosotros, tan distantes.

Completa esta sección el capítulo de Teresa Fraile dedicado a los artistas y repertorios españoles presentes en el cine argentino de mitad de siglo. El cine español y, más concretamente, el cine musical, creado dentro y fuera de las fronteras patrias, fue un artefacto cultural de primer orden, generando estereotipos (Gallardo-Saborido 2010), pero, al mismo tiempo, fomentando la penetración cada vez mayor de la música en todas las esferas de la difusión y el consumo. Prueba de ello es que, en nuestra contemporaneidad, en el popular sitio web YouTube, una buena parte de los comentarios positivos de fragmentos filmicos de películas protagonizadas por Lola Flores, Sara Montiel o Carmen Sevilla provengan de usuarios de América Latina que, de este modo, evidencian una memoria sentimental compartida.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPOS FONSECA, Susan (2020): “Europa no lo es todo. Decolonizando el canon”, en *El siglo XXI. Terremotos musicales*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, pp. 111-123.
- CARREDANO, Consuelo (2013): “¿Lo internacional o lo propio? Proteccionismo, ocupación y otras campañas musicales en el México de los años 40”, en Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 331-345.
- ELI, Victoria y ALFONSO RODRÍGUEZ, María de los Ángeles (1999): *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid: Fundación Autor.
- ELI, Victoria, MARÍN-LÓPEZ, Javier y VEGA, Belén (eds.) (2021): *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson.
- ENCABO, Enrique (ed.) (2019): *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: Instituto Complutense De Ciencias Musicales.
- FRESNO, Miguel del (2011): *Netnografía. Investigación, análisis e intervención social online*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. (2010): *Gitana tenías que ser. Las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- GEMBERO USTÁRROZ, María y ROS-FÁBREGAS, Emilio (eds.) (2007): *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada.
- LINARES, María Teresa y NÚÑEZ, Faustino (1998): *La música entre Cuba y España. La ida y la vuelta*. Madrid: Fundación Autor.

- MARÍN-LÓPEZ, Javier (ed.) (2018): *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense De Ciencias Musicales.
- MATÍA POLO, Inmaculada (2021): “Diálogos entre España y Uruguay: una mirada a la escena del cuplé en los teatros de Montevideo”, en Victoria Eli, Javier Marín-López y Belén Vega (eds.), *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 621-637.
- SÁNCHEZ, Víctor (2006-2007): “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve. Idealización marinera de un mundo tropical”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 3(1): pp. 4-26.
- SCHEDING, Florian (2019): *Musical Journeys: Performing Migration in Twentieth-Century Music*. Rochester: Boydell & Brewer.
- VERA, Alejandro (2014): “La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)”, en *Anais do III SIMPOM*. Disponible en <http://www.seer.unirio.br/simpom/issue/view/173> [Consultado 11/8/2021].
- VOLKOWICZ, Vera (2021): “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la Gaceta Musical (1928-1929)”, en Victoria Eli, Javier Marín-López y Belén Vega (eds.), *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 253-266.