

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

EMILIO J. GALLARDO-SABORIDO

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

FRANCISCO J. ESCOBAR BORREGO

Universidad de Sevilla

FERNANDO C. RUIZ MORALES

Universidad Pablo de Olavide

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

influencia y pátina, en su factura interpretativa, de la denominada, al decir de Escobar, “estética del Río de la Plata”, y de mensajes literario-conceptuales procedentes del flamenco y de la copla, llegando a imitar el *cantabile* fraseo armónico-melódico de la voz. De esta manera, resulta esencial recurrir al estudio atento y riguroso de las fuentes en la traducción, confluencia e intersección de códigos entre arte sonoro y literatura. Por esta razón y en aras de la acribia científica, junto a noticias poco atendidas sobre figuras como Piquer y Angelillo, desfilan otras inéditas circunscritas al sugerente imaginario de Paco de Lucía y sus concomitancias estéticas respecto a su admirado Esteban de Sanlúcar, quien fue, a su vez, un ferviente seguidor de la creatividad del maestro de Algeciras. Y es que, en hermandad y maridaje con la más acendrada y ortodoxa tradición flamenca, Esteban fue atesorando en su pensamiento musical un marcado sabor porteño a la luz de un canon extrapolable a modalidades genéricas como vidalitas o milongas. Sobresale, a este respecto, una milonga muy conocida, “Despierta, divina aurora”, desde Pepa de Oro a Antonio Chacón o Pastora Pavón, con sus esperables matices diferenciales y divergencias, hasta culminar en voces actuales como las de Mayte Martín, Carmen Linares, Rocío Márquez o Estrella Morente:

Eran las dos de la noche
y a mi puerta llegó ufano
con la guitarra en la mano.
Despierta, divina flor,
despierta, divina aurora,
las dos están dando ahora
y son de la madrugada
y, si estás embelesá,
despierta, divina aurora.

Adentrándonos ya, de pleno, en la trayectoria profesional de artistas que se decantaron por la estancia permanente en América Latina y que llegaron a acompañar en el escenario a Esteban de Sanlúcar, lo que da paso a otra de las líneas matrices del libro, cabe subrayar la figura de Manuel Benítez Carrasco. A tan interesante poeta y declamador granadino, aunque residente en territorios hispanoamericanos como Argentina o México, consagra, en efecto, Emilio J. Gallardo-Saborido (Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Institu-

to de Historia, CSIC) su capítulo “Manuel Benítez Carrasco: un declamador flamenco hacia América Latina”. Esta labor de declamador, en consonancia con nombres como los de la mencionada Lola Flores, Gabriela Ortega o Salvador Marín de Castro, tuvo bastante éxito y predicamento en el continente americano habida cuenta de que la recitación de versos venía acompañada de la sutil interacción con la guitarra flamenca, como sucede con Manuel Cano Tamayo, e incluso con la danza tanto en obras discográficas como en espacios teatrales y también en medios de comunicación como emisiones radiofónicas y programas de televisión. Así se pone de manifiesto en el dilatado recorrido que brinda Gallardo-Saborido por la temprana actividad de Benítez Carrasco entre 1943 y 1956, con énfasis en su obra dramática *Luz de Amanecer*, en el contexto conceptual del teatro de escuadra, y una selección de textos procedentes de la antología *Aires de Andalucía*. Precisamente el año de 1956 dará paso a la más importante etapa americana del escritor, que se prolongará por varias décadas.

Como se ve, otra de las directrices matrices y vertebradoras del volumen viene dada por la práctica performativa, con especial atención a la guitarra flamenca, sea en calidad de acompañante del cante, baile y declamación de versos, o en la faceta concertística de solista. En este sentido, a nombres españoles tan distinguidos y reconocidos como los de Esteban de Sanlúcar y Manuel Cano Tamayo, fieles herederos del canon clásico-flamenco de Ramón Montoya y estandartes de la convergencia entre la estética jonda y la asimilación del folclore, hay que sumar una figura vinculada a la guitarra de la altura del compositor mexicano Manuel María Ponce, quien mantuvo una fructífera relación de amistad y profesional con Andrés Segovia. Pues bien, en el capítulo “Manuel María Ponce: la cristalización del alma nacional a través del flamenco y el folclore español”, Paola Hermosín Pérez del Río pone su foco de atención en la recepción del nacionalismo español, con resonancias del flamenco, en diálogo y hermandad con el rico caudal musical y acervo popular de su tierra, que atesoró en su ecléctico imaginario creativo al calor del “alma nacional”.

Se cierra el volumen, por último, con una coda o *cadenza* final que otorga pleno sentido recapitulador a un eje conductor esencial en esta recepción del flamenco en América Latina al trasluz de intercambios culturales, sociabilidades y tradiciones escénicas. Nos referimos a la importancia de aso-

ciaciones conformadas, a modo de “peñas”, por emigrantes andaluces que supieron atesorar, valorar y difundir el flamenco y, de paso, otras manifestaciones artísticas afines y concomitantes como los jugosos y airosos bailes de la tradición bolera. Tales espacios de sociabilidad, en los que se preservaban las auténticas y genuinas señas de identidad de su tierra andaluza desde el sentido de pertenencia grupal, pero en interacción, al tiempo, con las claves musicales del folclore hispanoamericano como un fértil diálogo de ida y vuelta, constituyen el núcleo y piedra angular del capítulo “Asociaciones de emigrantes andaluces y flamenco en Argentina, 1936-1959” de Fernando C. Ruiz Morales (Universidad Pablo de Olavide). Se remonta este investigador, a modo de protohistoria, a la estancia del gran cantaor Silverio Franconetti en Uruguay en el último tercio del siglo XIX, con fines y propósitos taurinos, para centrar su mirada seguidamente en el elenco de artistas jondos, residentes ya en América Latina, en el período comprendido entre 1936 y 1959. Procede, en efecto, a la luz de fuentes documentales extraídas de archivos y hemerotecas, sin olvidar tampoco el testimonio de informantes de excepción como representantes fidedignos y memoria viva de la pervivencia del flamenco en Argentina. Estos estuvieron familiarizados, en resumidas cuentas, con el cultivo del arte jondo en espacios, a medio camino entre el mantenimiento de la tradición de raíz y solera y la apertura hacia la fresca renovación, que van desde asociaciones, restaurantes, almacenes y heterogéneos lugares de venta a domicilios familiares y privados. Y es que, en estos dispares marcos de sociabilidad, en aras de seguir cultivando la afición y difusión del flamenco, no faltaron, con frecuencia, en la vida cotidiana, las clases particulares, sobre todo de guitarra, como sucedió, en definitiva, en Argentina.

El volumen *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidades* ofrece, por lo tanto, una sistematización de estas inquietudes. En él los lectores hallarán intersecciones entre diversos núcleos de interés cruciales para cercar el problema planteado: los diálogos y maridajes entre artes, junto con la hibridación cultural transatlántica; la preponderancia de determinadas figuras femeninas; la complejidad de las causas que articularon la diáspora; las vías plurales que propiciaron la transmisión del flamenco en el nuevo continente, desde la performatividad escénica hasta la docencia ante un “capítulo” de aficionados o profesionales locales; o el estudio del rol del flamenco en las sociabilidades transterradas.

En suma, podremos observar, en plena acción y en diferentes planos, un caleidoscopio de casos que nos remiten a los intercambios culturales, las escenas musicales y las sociabilidades, en diversos contextos latinoamericanos. Presenciamos procesos creativos de intercambio y combinación de distintas estructuras, objetos y prácticas sociales, esto es, de hibridación (García Canclini 2003), tema sobre el que encontraremos no pocas constataciones y sugerencias. A veces, dentro de estas secuencias de intercambios, creaciones y recreaciones, seremos testigos directos del moderno *kitsch*: de simulaciones y remedos propios de la mercantilización y popularización del arte (Calinescu 2002; Moreno 2003-2004). Un arte que a menudo trabaja con estereotipos, en busca de una identificación y una reacción emocional inmediata en el espectador (Kulka 24). El *kitsch*, que Asensio (2004 y 2005) estudió en el campo del flamenco en Estados Unidos, resulta especialmente eficaz en un entorno en el que la nostalgia y la idealización van de la mano del desencuaje sufrido por el exiliado o el emigrante, ante la pérdida irremisible; o de la construcción de amables imaginarios sobre vinculaciones y hermandades hispanoamericanas.

Conviene recordar, además, que desde antes de iniciarse el siglo xx la tradición cultural criollista, de rescate y reinención de identidades nacionales, estaba presente en músicas, artes escénicas, artes plásticas o literatura, respecto a la que Rozotto (137) resalta la multiplicidad de narrativas: “costumbrista, regionalista, telúrica, rural, campesina, gauchesca, negrista, indigenista, antiimperialista, de la tierra, de la selva, de denuncia social”. Una tradición que desde los años cincuenta del siglo xx se fragmenta y a la vez diversifica. El flamenco y sus ramilletes estéticos, aun sin profesar militancia, se alimentaron de elementos presentes en el criollismo, visibles en letras, temas y músicas, además de aportar aún más complejidad a tal diversidad realmente transcultural.

Advertiremos ciertas tradiciones escénicas musicales, entendiendo la escena como contextos espacio-temporales de experiencias musicales insertas en las prácticas de las distintas colectividades. Como indican Pedro, Riquer y Del Val (77): “Cada escena tiene sus propios representantes históricos y emergentes, sus lugares, sus lógicas, sus valores y modos de comprender y estar en el mundo”. Dentro de tal diversidad, hallaremos elementos compartidos y, en términos de Straw (373), una “fertilización cruzada”, a

partir de la coexistencia e interacción de prácticas musicales protagonizadas por artistas, desarrolladas en determinados lugares siempre llenos de significados, y asumidas y espoleadas por públicos que, en su papel múltiple y dinámico, “generan pasarelas entre distintos mundos culturales” (Facuse y Tham 114).

Es igualmente axial el tema de la sociabilidad, de fecunda atención en las ciencias sociales y las humanidades, desde que lo planteara el historiador Maurice Agulhon (1966). Veremos sociabilidades articuladas en torno al campo artístico, a partir de trayectorias de artistas emblemáticos, de obras musicales, literarias o cinematográficas, o de la acción de colectivos inmigrados, asunto que se trató, en relación al flamenco, para otros contextos (así, Ruiz Morales 2011 y 2018), y que se aborda para esta ocasión en Argentina, donde el estudio historiográfico de la sociabilidad tiene una notoria trayectoria (Agesta, Clemente y Pascual 2017).

En fin, tenemos ante nosotros un campo de trabajo aún fecundo. Su estudio contribuirá no solo a conocer con mayor cabalidad el desarrollo del flamenco allende las fronteras españolas, sino a perfilar con una nitidez más pujante los efectos que la diáspora causada por la Guerra Civil y el primer franquismo produjo, ubicando en este caso en el centro de interés un colectivo tan desconocido como singular: el de los artistas flamencos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGESTA, M. Nieves, Aldana CLEMENTE y Juliana LÓPEZ (2017): “Notas sobre el uso del concepto de sociabilidad en la historiografía argentina reciente: entre las tramas de lo cívico y las dinámicas sociales”, en M. N. Cernadas, J. López y M. N. Agesta (coords.), *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 331-358.
- AGULHON, Maurice (1966): *La sociabilité méridionale*, 2 vols. Aix-en-Provence: La Pensée Universitaire.
- ASENSIO LLAMAS, Susana (2004): “El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 59(2), pp. 145-160.
- (2005): “El imaginario flamenco americano en sus primeras literaturas: New York 1930-1970”, en *Música Oral del Sur* 6, pp. 21-36.

- CALINESCU, Matei (2002): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- FACUSE MUÑOZ, Marisol y Maximiliano THAM TESTA (2022): “Los públicos de las escenas musicales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción”, en *Papers* 107(1), pp. 89-119.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003): “Noticias recientes sobre la hibridación”, en *Trans. Revista Transcultural de Música* 7, en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion> [consultado 16/05/2023].
- KULKA, Thomas (2011): “El kitsch”, en T. Kulka y otros, *El kitsch*. Madrid: Casimiro, pp. 9-26.
- MORENO, Elena (2003-2004): “La cara kitsch de la modernidad”, en *Documentos Lingüísticos y Literarios* 26-27, pp. 23-26.
- PEDRO, Josep, Ruth PIQUER y Fernán DEL VAL (2018): “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas”, en *Cuadernos de Etnomusicología* 12, en https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf [consultado 15/05/2023].
- ROZOTTO, David (2019): “El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria”, en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 21(1), pp. 117-141.
- RUIZ MORALES, Fernando C. (2011): “De cante, baile y toque en la emigración. Sociabilidad en torno al flamenco en Bélgica, 1956-1975”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 66(2), pp. 433-454.
- (2018): “Emigrantes españoles y asociacionismo flamenco: estudio de tres casos en Bélgica”, en *Migraciones Internacionales* 9(35), pp. 71-98.
- STRAW, Will (1991): “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”, en *Cultural Studies* 5(3), pp. 368-388.