



LA REPRESENTACIÓN CONTRA-HEGEMÓNICA DE LA NEGRITUD: LA PERLA NEGRA, ENTRE LA RUMBA Y LA DANZA MODERNA (1913-1928)

Kiko Mora
Universidad de Alicante

Resumen

En 1913 una bailarina afrocubana llamada “La Perla Negra” llegó a España para actuar en el circuito de variedades de algunas provincias del mediterráneo español y Andalucía. El repertorio de sus bailes estaba compuesto por cakewalks, piezas de danza clásica y, especialmente, por números de danza moderna y rumbas. Este artículo pretende relatar algunos aspectos biográficos relevantes de su vida, realizar un itinerario de sus actuaciones en los salones teatros de la geografía española y otros países limítrofes, y explicar el significado de su repertorio atendiendo a la convergencia de aspectos estéticos, raciales y de género.

Palabras clave: Variedades, La Perla Negra, rumba, danza moderna, Salomé, cuchipanda, hermanos Cansino, tango.

Abstract

In 1913, an Afro-Cuban dancer called “La Perla Negra” (Black Pearl) came to Spain to perform in some provinces of the Mediterranean and Andalusian’s variety circuit. Her dancing repertory included cakewalks, pieces of classical dance, and, primarily, modern dance and rumbas. This paper aims trace back her performances in the theatres of Spain and other bordering countries, and explain the meaning of her repertory in the convergence of aesthetics, gender and race.

Keywords: Varieties, La Perla Negra, rumba, modern dance, Salome, cuchipanda, Cansino brothers, tango.

Fecha de recepción: 30/01/2017

Fecha de publicación: 28/02/2017

La representación contra-hegemónica de la negritud: La Perla Negra, entre la rumba y la danza moderna (1913-1928)

A Jesús Cosano

Si queréis vivir tranquilo, no fijéis vuestros ojos en una de esas mulatas de segundo grado, porque os convertiréis en juguete de sus caprichos. Cuando queráis huir de sus encantos, lo impedirá su apasionada soberbia. Si en las intimidades de vuestras relaciones os da la felicidad, en la pelea os odiará hasta mataros a disgustos. Es vehemente hasta la médula de sus huesos y revoltosa hasta el fastidio. Se mece como la palmera, porque como ella, tiene la esbeltez en su talle. En La Habana, es el tipo escogido para la rumba.

Tesifonte Gallego y García, *Cuba por fuera. Apuntes al natural*, 1890.

Orígenes y formación inicial de La Perla Negra

Dulce María Morales Cervantes. Este era el verdadero nombre de La Perla Negra, una bailarina afrocubana que actuó en los escenarios españoles en la segunda década del siglo XX. Según una entrevista realizada a la artista por el dramaturgo y periodista sevillano José López Pinillos (1875-1922), La Perla Negra nació en La Habana, seguramente en la última década del siglo XIX, y su infancia discurrió cómodamente en un potrero propiedad de su padre, un hombre mulato de buena posición. Tras la temprana muerte de su progenitor, fue enviada a un colegio de monjas de la capital donde aprendería a leer, escribir y "una chispita de música".¹

Con respecto a sus orígenes raciales, la información es algo contradictoria, pues en una de sus entrevistas ella afirma que su abuelo era blanco, mientras que en otra posterior señala que tanto su abuelo como su abuela trabajaron como esclavos, vendidos para su tráfico en la ruta que iba desde la costa occidental de África hasta el archipiélago de Las Antillas. Según ella misma afirmaría, sus apellidos se correspondían con los de los amos de sus abuelos.

La artista visitó España por primera vez dos años después de su ingreso en la academia de baile que su tía, una famosa bailarina, dirigía en la capital

¹ LÓPEZ PINILLOS, J., *Gente graciosa y gente rara*, Madrid, Pueyo, 1920, p. 200. López Pinillos escribía en los periódicos bajo el seudónimo de "Parmeno". Es muy probable que este periodista y La Perla Negra mantuvieran algún grado de amistad, más allá de la relación profesional. En el entierro del escritor, sobre su féretro se colocaron "tres hermosas coronas dedicadas al malogrado dramaturgo por María Guerrero y Fernando Díaz, Enrique Borrás y la empresa del Teatro Infanta Isabel, y un pensamiento de grandes dimensiones enviado por la artista 'La Perla Negra' ("Entierro de López Pinillos", *El progreso*, 13-5.1922, p. 4).

insular. Actuaría, al parecer sin pena ni gloria, con una compañía mixta (blancos y negros) en un teatro de Cádiz. A su vuelta a La Habana, tenía entonces quince años, se comprometió con un hombre blanco y bien situado que, entusiasmado con su baile, le permitió seguir su carrera.² Parece ser que fue en ese momento cuando comenzó a adquirir conciencia de que podía convertirse en una artista. Aprendió la danza cubana, el danzón, la rumba y el bembé.³ Su descripción del danzón, tal y como se bailaba en el barrio de Jesús y María, refleja a la perfección la línea de demarcación entre su carácter de baile de sociedad y su deriva más popular bajo la influencia del tango argentino:

Se bailan con cabayero, y la pareja va separadita y moviéndose decentemente. El tiempo de la música es muy marcado, y las figuras del baile son muy presiosas. Claro que, metiendo la pierna como en el tango, se pueden bailá con mucha dinamita y sin moverse de un ladriyo; pero entonces, más que los pies, trabajan las caderas... y adiós baile de sociedad. La danza cubana se parece al danzón. Las posiciones son bonitas y elegantes, y el movimiento no es lánguido, sino ligerísimo.⁴

Al parecer, una disputa con su prometido, su decisión de ampliar conocimientos en Europa, y, tal vez, la neutralidad de España ante la crisis política y social que anunciaba la inminencia de la I Guerra Mundial, provocaron su segundo viaje a la Península, esta vez para una estancia tal vez definitiva, provocada por el estallido de la guerra y por el nacimiento de su hija.⁵

Las primeras actuaciones: Cataluña, Valencia, Andalucía.

El anuncio que la promociona (Ilustración 1), publicado por *El eco artístico* en noviembre de 1913, año probable de su llegada España, encuadra el repertorio

² La artista afirma que antes de llegar a España había estado recorriendo toda América del Sur con sus danzas. Nada he podido encontrar hasta la fecha acerca de sus giras en aquel subcontinente. Es muy posible que entonces no destacara como artista individual, sino que se encontrara integrada en un cuerpo de baile más amplio.

³ Como puede observarse, María Morales no nombra al tango. Según J. L. ÓRTIZ NUEVO y F. NÚÑEZ “el cubano, una vez que alcanzó su independencia de la metrópoli española, sintió la necesidad de obtener rápidamente referentes nacionales con los que identificarse. El tango era finalmente música de ‘tiempo España’. Por todo ello dejó de llamarse así en Cuba, adoptando el nombre de son, guaracha, rumbita, géneros en el que los elementos rectores del tango siguen rigiendo el discurso rítmico-métrico...” (*La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*), Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999, pp. 124-125).

⁴ LÓPEZ PINILLOS, J., op. cit., p. 201.

⁵ Para esta breve introducción biográfica de La Perla Negra, cfr. NAVARRO, A., “Una danza original. De Cuba a La Alhambra”, *La nación*, 27-10-1917, p. 6; NELKEN, M. “Una conversación con La Perla Negra”, *El día*, 26-10-1917, p. 3; LÓPEZ PINILLOS, J., op. cit., pp. 199-207. José Luis Navarro reprodujo los textos de López Pinillos (publicado por primera vez en *El Heraldo de Madrid*, 9-6-1917, pp. 1-2) y Margarita Nelken en su libro *La rumba*, Sevilla, Libros con Duende, s/n, pp. 177-186.

de María Morales dentro de los llamados “Cantos y bailes a transformación”, es decir, números breves con vestuario, maquillaje y decorado apropiado según su contenido y su tono, destacándose las “canciones cubanas”. Ya en marzo de ese año, en la primera noticia que tenemos de ella, se anuncia en el Petit Moulin Rouge de Barcelona sólo como cantante de canciones "que son de su tierra" y que las canta “como ninguna otra”.⁶ Sin embargo, nada sabemos acerca de sus canciones durante su gira, pues La Perla Negra destacó fundamentalmente por sus bailes.



Ilustración 1. Anuncio de la gira de la Perla Negra en Cataluña (*El eco artístico*, 5-11-1913, p. 27. BNE).

El anuncio de la ilustración 1 advierte de una gira por Cataluña y, en el momento de su publicación se encuentra actuando en el Cine Picarol de Badalona. Unos meses antes ha estado en el Salón Novedades de Valencia, donde parece haber fijado su residencia temporal en el barrio del Cabañal. Una reseña del diario *El Pueblo* señala el motivo de la singularidad de su presencia en la capital del Turia: "Cuando el Kake-walk [sic] imperaba con verdadero furor en los salones de varietés, desfilaron por ellos varios negros más o menos auténticos; pero artistas de color, aquí en Valencia, no se había presentado ninguna".⁷ La Perla Negra parecía ser, pues, la primera afroamericana en actuar en un escenario valenciano y, muy posiblemente la primera en todo el país en el siglo XX. "Vestida con ricos trajes, - continua la reseña- danza y baila una y otra vez, desde el Kake [sic] difícil y movido hasta la excitante rumba". En el programa se anuncian cupletistas (La Praderita), el guitarrista de concierto Salvador García, y La Malagueñita, una cantaora

⁶ "Varietés. Barcelona", *El eco artístico*, 15-3-1913, p. 54.

⁷ "Teatros", *El pueblo*, 25-4-1913, p. 3.

flamenca de catorce años que interpreta unas malagueñas.⁸ Días más tarde, el mismo periódico hacía hincapié en esta misma singularidad:

«La Perla Negra» con las clásicas danzas, insinuantes y típicos [sic] del país cubano, imprime una gran variedad al cartel, porque ofrece aquello que rara vez puede ser ejecutado a la perfección, ya que tanto el Kake-vaik [sic] y rumbas como otros bailes americanos, fueron siempre interpretados por artistas que no pudieron darle el *sprit*, el sabor que les da quien nació en aquellas tierras.⁹

Tras el éxito cosechado en el Novedades y su estancia en Castellón, la artista cubana volvió a actuar en una gala benéfica en el Teatro de la Princesa de Valencia, dentro de un programa musical muy ecléctico. La ilustración 2 no ofrece lugar a dudas al respecto. Una reseña al día siguiente elogiaba los éxitos de La Praderita, Estrella de Valencia y La Perla Negra, afirmando que ésta “tuvo que bailar la rimba [sic], cakewals [sic] y varios bailes más a instancias del público, que le aplaudió en extremo obligándole a la repetición”.¹⁰



Ilustración 2. Anuncio del Teatro Princesa (*El pueblo*, 26-5-1913, p. 2). BNE.

⁸ "Teatros", *El pueblo*, 26-4-1913, p. 2. Según la información aportada por José Luis Navarro sobre La Malagueñita en su blog "Testimonios históricos", debe tratarse de Carolina López. <http://testimonioshistoricosflamencos.blogspot.com.es/2010/12/carolina-lopez-la-malaguenita.html> (acceso 20-12-2016). Del barrio malagueño de El Perchel, Carolina López es muy posiblemente la misma que actuaría en París en 1925 cantando rondeñas, polos y malagueñas en la representación de *Carmen* con motivo del cincuenta aniversario de su estreno (Bizet et la Musique Espagnole", *Le Menestrel*, 2-10-1925, p. 402), y la misma que actuaría en 1929 para los conciertos de Radio-París, con un repertorio extenso que da pruebas de su versatilidad en el cante y la guitarra: guajira, farruca, granadina, bulería, zapateado, y alegrías ("Les auditions radiotéléphoniques", *L'Ouest Éclair*, 8-7-1929, p. 3).

⁹ "Teatros", *El pueblo*, 30-4-1913, p. 2.

¹⁰ "Teatros", *El pueblo*, 27-5-1913, p. 2.

Así pues, en aquellos salones y teatros de 1913, el cake-walk, la rumba y el flamenco reproducían en un mismo espectáculo, sonidos y gestos de Estados Unidos, de Cuba, de Andalucía. ¿Se llevarían el cake-walk y la rumba, en su regreso a casa, parte del legado del baile andaluz en cualquiera de sus variantes?¹¹

Su primer reportaje, inserto en el mismo número de la revista, tiene un evidente sesgo publicitario (Ilustración 3). La retórica empleada no puede ser más sosa y altisonante, pero su contenido cumple una función muy explícita. Destinada para un lector de clase media, la presentación en la sociedad española de una artista de variedades afroamericana no era un asunto baladí. Las razones de su éxito no podían tan solo residir en la calurosa aceptación del público, ni en la consiguiente confianza de los empresarios. Al fin y al cabo, ello podía deberse a una "desviación" del gusto, o a una poco escrupulosa necesidad lucrativa. El color de su piel solía evocar automáticamente comportamientos transgresores y actitudes licenciosas. Como afirma Tesifonte Gallego en la cita que abre este artículo, la mulata parecía ser la mujer apropiada para irse de rumba, es decir, de fiesta. Por eso, para ser aceptada, La Perla Negra debía cumplir además uno de los principales requisitos que la época reservaba a las mujeres que consideraba respetables: la virtud de la humildad y su apéndice en la esfera pública, la modestia. Las fotografías que flanquean la imagen central del reportaje representan a la artista con un atuendo de gala y uno de paseo. El decoro de las poses y de los vestidos despejan cualquier sombra de sospecha. Se trata de una táctica publicitaria que el comunicólogo Guy Durandin denominaría varias décadas más tarde como "evocación de lo contrario":¹² cuando lo que se publicita parte de principio con una percepción social poco ventajosa, en este caso el primitivismo sexual debido a un prejuicio racista, el discurso promocional deberá justamente enfatizar su cualidad opuesta, esta vez el despliegue sin fisuras de un recato civilizado.

¹¹ José Luis Navarro había señalado que "por fin, en 1917, los españoles pudieron contemplar a una auténtica cubana interpretar la rumba" (op. cit., p. 175). En realidad, como acabamos de comprobar, el hecho se produjo en 1913, por la misma artista.

¹² Cfr. DURANDIN, G., *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 170.



Ilustración 3. Reportaje fotográfico (El eco artístico, 5-11-1913, p. 38). BNE.

Es muy posible que este reportaje publicitario quisiera poner fin a una polémica suscitada en Castellón, tras el paso de la artista por Valencia. Un empresario del gremio extendió el bulo de que bailaba desnuda en el Salón La Paz de aquella ciudad, donde compartía cartel con La Valerito, una bailaora catalana que solía actuar con traje de hombre.¹³ El rumor se zanjó, al menos momentáneamente, cuando ciertos enviados del empresario comprobaron en el camerino de la artista que ella actuaba con unas medias de seda acorde con el tono de su piel.¹⁴

Tras su paso por las provincias valencianas, la artista cubana actuó durante el verano en el Salón Novedades de Granada.¹⁵ El diario *El defensor de Granada*, poco dado a mencionar los espectáculos de variedades y que sólo parece tener ojos para el Teatro Cervantes y el Teatro Alhambra, no publicó una sola noticia al respecto.

Sería probablemente en su gira por Cataluña cuando conoció al que sería el padre de su hija. Las crónicas periodísticas de 1914 hasta mediados de 1915 no ofrecen señales de ella. Seguramente fue durante este tiempo cuando, retirada temporalmente del escenario, tomó lecciones de danza con Paula Pamies (1851-1937), conocida como "Pauleta", por entonces ya toda una institución como directora del cuerpo coreográfico del Teatro del Liceo de Barcelona.

¹³ *El eco artístico*, 5-5-1913, p. 22.

¹⁴ LÓPEZ PINILLOS, J., op. cit., p. 204.

¹⁵ *El eco artístico*, 5-8-1913, p. 52.

En junio de 1915, la artista caribeña actuará en la sala Novelty de Barcelona y en el Teatro del Circo de Reus.¹⁶ Y no parece que fuera el único espectáculo de música cubana en los escenarios de la ciudad condal: "En el 'Novelty' hay cada velada cubana que sólo faltaría una lluvia de cocos y dátiles. La Perla Negra -más negra que un sostenido- y en Sam Martín-pareja *de color*, como los zapatos rubios,- bailan todo aquello del país de la *chirimoya* que ni Estrada Palma lo haría mejor".¹⁷

Tassarba: una ópera gitanista en el Teatro del Liceo

Con música de Enric Morera y libreto original en catalán de Juli Vallmitjana, *Tassarba* se estrenó el 18 de enero de 1916 en el Teatro del Liceo de Barcelona.¹⁸ Bajo la dirección de orquesta del maestro italo-chileno Arturo Padovani, esta ópera gitanista ambientada en el siglo XVII estaba cargada de todos los tópicos recurrentes del género.

No era la primera vez que Juli Vallmitjana (1873-1937) se entretenía con un asunto gitanista. Asiduo del famoso café de Els Quatre Gats y miembro de la bohemia barcelonesa, según destaca Xavier Rius Xirgu en el blog sobre Margarita Xirgu, Vallmitjana "empezó a frecuentar con sus amigos el barrio chino barcelonés, y los ambientes marginados y de bajos fondos de los gitanos de Montjuïc, sirviendo de guía a [Isidre] Nonell y a Picasso, y pronto manifestó un interés personal por la realidad social y humana que allí se vivía".¹⁹ Su experiencia en aquellos barrios del lumpen-proletariado le permitió escribir tres novelas modernistas de temática social y regeneracionista: *De la Ciutat Vella* (1907), *Sota Monjuïc* (1908) y *La Xava* (1910). En 1911 Vallmitjana comenzó a traspasar los ambientes gitanistas a la producción teatral. El 16 de enero de ese año Margarita Xirgu estrenó en el Teatro Principal de la ciudad condal su *Els Zin-Calós*, incorporando numerosos vocablos del caló catalán.²⁰ Y un año después publicó el cuadro de costumbres *La gitana verge y el monólogo En tarregada, estrenado el primero en 1917 con el título de Rují*.

¹⁶ "Crónica", *El diario de Reus*, 12-6-1915, p. 2.

¹⁷ "Les hores d'amor serenes", *Papitu*, 9-6-1915, p. 387. Tomás Estrada Palma (1835-1908) fue el primer presidente de la República de Cuba.

¹⁸ "Espectáculos", *La vanguardia*, 17-1-1916, p. 9; "Espectáculos", *La publicidad*, 17-1-1916, p. 4. Sobre el escritor y pintor Juli Vallmitjana i Colominas, cfr. VIDAL, P., "Julli Vallmitjana", *Revista del centro de lectura de Reus*, n° 44, 3ª época, 1921, pp. 373-376; GUILLAMON, J., "Juli Vallmitjana i els gitanos", en VALLMITJANA, J., *De la raça que es perd*, Barcelona: Edicions 1984, 2005, pp. 7-44; FOGUET I BOREU, F., "Cartes i postals esparces de Juli Vallmitjana (1912-1919)", *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'investigació i Experimentació Teatral*, n° 50-51, 2006, pp. 193-211; FOGUET, F. y MESTRES, A., "Estudi introductorio", en VALLMITJANA, j., *Sota Montjuïc/Criminalitat típica local*, Tarragona, Arola editors, 2004, pp. 9-31.

¹⁹ Cfr. <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/122vallm/122vallm.htm> (acceso 20 de diciembre de 2016).

²⁰ Sobre la aportación de Vallmitjana al caló catalán, cfr. ADIEGO, I. X., "Catalán Romani (caló catalá), in the Work of Juli Vallmitjana: An Initial Appraisal", *Zeitschrift für Katalanistik*, n° 25, 2012, pp. 305-320.

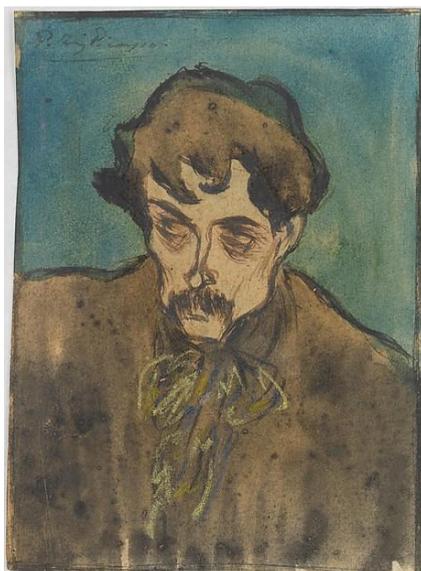


Ilustración 4. Retrato de Juli Vallmitjana, de Picasso (1900). The Metropolitan Museum of Art, New York.

Tassarba sería la única incursión literaria de Vallmitjana en la ópera. La crítica de entonces, desigual en su valoración y no exenta de una agria polémica con respecto a la partitura, la calificó de “drama de celos y orgullo racial”, de “tragedia violenta y fatalista” y de “trabajo polifónico ultra modernista”.²¹ Tales características, junto con el uso de símbolos, imaginería y supersticiones asociadas a la etnia gitana, han hecho probablemente que Rios Xirgu la evaluara como “un antecedente del teatro de García Lorca”.²² Una reseña del estreno, que consideraba el asunto más apropiado para la opereta, insistía en su calificación de “poema dramático”, en la línea de la futura obra de ambiente gitano del poeta de Fuentevaqueros:

Un poema a grandes rasgos, porque la ópera no permite detenerse en primores de estilo; pero muy bien adivinado y muy bien expuesto después a la curiosidad del público. En este aspecto la obra es hermosa y de pura gitanería. Desde el primer momento se siente la inquietud del alma nómada, el peso de una superstición fatídica, bajo la cual florece, sin embargo, el amor de sus flores. El ambiente es propicio a la tragedia, y ésta estalla apenas sin gradación dramática; pero es que solo vamos a presenciar un cuadro de la vida gitanesca, el paso del fuego a las cenizas, de la luz a la sombra. Una virginidad que se apaga provoca la catástrofe; y quien sepa lo celosos que son los gitanos de la virtud de sus hembras, sujeta [sic] a la solemnidad de un rito, comprende el esfuerzo del poeta al encerrar en un cuadro de proporciones escasas ese momento culminante, en que la vida de los parias aparece trágicamente iluminada por el incendio de la pasión y de un orgullo de raza.²³

²¹ “Crónica”, *El arte musical*, 31-1-1916, p. 6; “Información musical”, *Summa*, 1-2-1916, p. 30; “Movimiento musical de provincias”, *Revista musical hispanoamericana*, 1-2-1916, p. 13.

²² RIUS XIRGU, X., op. cit.

²³ “Música y teatros”, *La vanguardia*, 19-1-1916, p. 16.

Ante la dificultad de encontrar el libreto original, acudimos a una extensa crónica periodística que relata el argumento de la obra:

En el interior de una cueva viven Esperanza y su hija Tassarba. La primera está arrepentida del daño que ha hecho en su juventud, siendo bien considerada por su austeridad y por ciertos poderes que le han atribuido por curar enfermos y proteger a desvalidos. Tassarba es una hermosa chica de 17 años que añora una vida de alegría y amor, sintiendo en su interior las sensaciones de la primavera de la vida que florece y que impulsada por la fuerza atávica de la raza nómada la hace escudriñar el porvenir.

Al correrse la cortina, Esperanza dice a su hija que no se olvide sobre todo del fuego sagrado que quema, sacrificio que hacen a Dios para que no les abandone, recordándole el caso de la doncella de Simón, que fue seducida por el Demonio, el cual le apaga el fuego que ella cuidaba. También le advierte que no se mire en el espejo tan a menudo, pues la belleza cuando hay vanidad no es completa. Tassarba se propone huir a los llanos soleados, a los campos de flores, cerca de los pueblos y de la gente, pero su madre no quiere porque ha de cumplir penitencia, purgar sus culpas.

En seguida la escena se llena de gente que viene a celebrar la fiesta de Tassarba, ofreciéndole flores y bailando una farruca, y a continuación la danza de los fuegos que consiste en un baile alrededor de cinco fogones con fuegos de diferentes colores, siendo el amarillo de las Ceremonias; rosado, Nupcial; morado, el de los Sacrificios; azul, el del cielo, y rojo el de los Genios. Esta escena es interrumpida por la llegada de “Gerinel”, que pide protección para librarse de sus perseguidores, y al no obtenerla saca un arma huyendo todos acobardados. Después se dirige a Tassarba ofreciéndole las joyas que ha robado y, después de un poco de oposición por parte de Esperanza, lo esconden, presentándose también “Garota” que exige la entrega del ladrón y suplica a Tassarba que corresponda a sus deseos amorosos.

Esperanza, en un ardid, lo saca afuera, recomendando a Tassarba que no descuide el fuego. Sale Gerinel, a quien Tassarba se entrega después de una escena muy apasionada, no haciendo caso de la canción “del presentimiento” que desde lejos entona su madre en la que le anuncia lo que va a suceder, como así pasa, pues la llama de fuego relampaguea hasta que se apaga; es la virginidad de Tassarba que se ha extinguido.

La madre llega, desesperada, y por venganza avisa a los perseguidores de Gerinel, entrando Garota que al ver que Tassarba lleva puestas las joyas explica que el gamo de oro lo tenga encima del pecho, siendo lanzado a tierra por Tassarba que al querer evitar que lo coja Garota, le pone el pie encima, quedando todos consternados por el sacrilegio que eso representa, por lo que la condenan a la hoguera.

La madre no lo permite declarándose culpable de todo. Gerinel y Garota han salido momentos antes para desafiarse, volviendo el segundo que dice a Tassarba que ya que el alma de Gerinel ronda por el espacio, eso le hace dichoso, siendo despreciado por Tassarba que repudia al asesino, yéndose a seguir la llamada del destino.

Ese es, a grandes rasgos, el argumento de la ópera cuyo valor simbólico está representado en Tassarba, que quiere decir el alba, obligada por su destino a desaparecer al alzarse el día, situación poética brindada al compositor para describir este sublime momento de la Naturaleza.²⁴

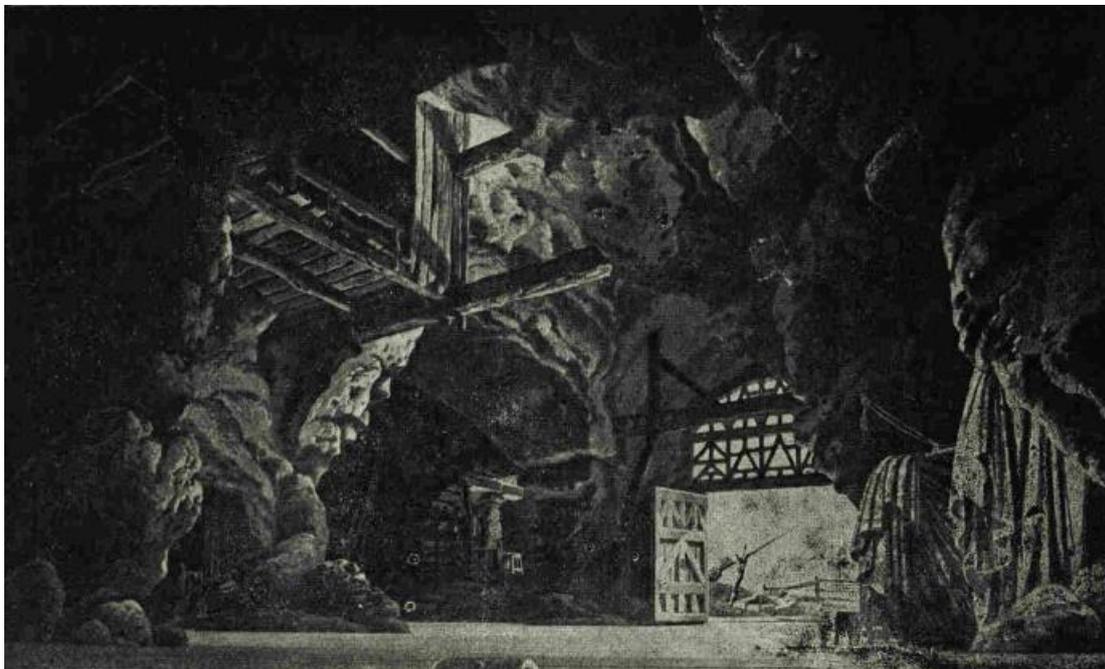


Ilustración 5. Decorado de Tassarba, de Ricard Moragas y Salvador Alarma (*El teatro catalá*, 22-1-1916, p. 58). BNC.

Días antes del estreno de *la ópera*, La Perla Negra había ofrecido un pase privado en el cine *Eldorado*. Es muy posible que su actuación hubiera servido de prueba no sólo para averiguar la solvencia de las habilidades de la artista sino para que los empresarios del Liceo se aseguraran de la pertinencia de sus bailes en el argumento de la ópera.

Un cuerpo esbelto, elástico en los movimientos, que adquieren singular elegancia, favorecen a esta danzatríz etíope, que se atavía del modo adecuado al baile que desmadeja. El decorado en carácter y la luz suave, misteriosa, forman el ambiente donde La Perla Negra hace destacar su figura negra como el ébano.²⁵

El periódico *L'Esquella de la Torratxa* realizó un reportaje en tono humorístico del ensayo general de la compañía italo-española que representó la función:

²⁴ 'L'Estrena de *Tassarba*', *El poble catalá*, 17-1-1916, p. 1.

²⁵ "Música y teatros", *La vanguardia*, 11-1-1916, p. 8.

El número exótico es La Perla Negra, que baila unas danzas orientales alrededor de un paño rojo que le soplan desde dentro y que representa una hoguera. De repente, el paño se encalla y el fuego no hace el efecto.

[Salvador] Alarma.- Ya veréis cómo mañana este c... de paño nos hará la p...!

Sale un tramoyista a «adobar» el lapsus, y la bailarina que no ha parado de bailar, se tropieza con el mecánico. La Perla Negra lanza un juramento, pero como lo lanza en idioma negro, ninguno se hace cargo.²⁶

La reseña del ensayo general se refiere a la “Danza de los fuegos”. Según afirmara la propia artista, Enric Morera le había pedido la creación de una danza para la ópera, pero no se sentía cómoda con una música tan viva y prefería los tiempos lentos, por lo que hubo de desistir en su empeño.²⁷ El nombre de la danza, sin duda, puede recordar a la “Danza ritual del fuego” que Manuel de Falla había estrenado en Madrid el año anterior en el ballet *El amor brujo*. Durante la ópera, La Perla Negra actuó solo una vez, durante la fiesta dada en honor a Tassarba. Sobre la escena un coro que baila y canta al son de una farruca da luego paso a la danza de la cubana, para terminar después con una repetición de la misma farruca. Las crónicas y el público fueron muy generosos al elogiar y aplaudir este episodio de la trama, aludiendo a la contratación de la artista habanera “para dar mayor realce al baile”.²⁸ Según la prensa, los pasajes musicales en que la farruca es “tratada con mano maestra”, en que la danza de los fuegos “seduce por su ritmo cadencioso”, y el fragmento de la copla, “patética y dramática”, “una especie de “soleá” interpretada por la protagonista, la soprano chilena Elsa Raccanelli, constituyeron las secciones más comentadas de la ópera.²⁹

En 1916 La Perla Negra continuó actuando en los teatros y salas de variedades de Cataluña. De una reseña de su actuación en el cine Cervantes de Sabadell podría deducirse que durante todo este periodo suprimió el baile cubano de su repertorio:

Se ha presentado la notabilísima danzarina cubana *La Perla Negra*, demostrándonos su talento y aptitudes en estos originales bailes.

Sus danzas egipcias y árabes, sus elegantes trajes, decorado ex profeso, dominadora ella del ritmo, fáciles sus movimientos, variadas sus 'poses', así como su gracia y belleza escultural, han hecho sentir una agradable sensación.

Ha sido objeto de señaladas muestras de entusiasmo por parte de este público.³⁰

²⁶ ANÓNIMO, “Tassarba al ‘Liceo’ (Impressions d’un assaig general)”, *L’Esquella de la Torratxa*, 21-1-1916, p. 55.

²⁷ NELKEN, M., op. cit., p. 3.

²⁸ “Revista teatral”, *La publicidad*, 23-1-1916, p. 4.

²⁹ “Gran teatro del Liceu. Tassarba”, *El poble catalá*, 20-1-1916, p. 1; “Crónica”, *El arte musical*, 31-1-1916, p. 6; “Revista teatral”, *La publicidad*, 23-1-1916, p. 4.

³⁰ *El eco artístico*, 5-3-1916, p. 18.

“Danzas egipcias y árabes” ejecutadas con variadas “poses” y con “gracia y belleza escultural”. Un anuncio de mediados de 1916 la califica además como “danzatriz etíope” que presenta unos “decorados efectistas” y un “vestuario riquísimo”.³¹ No parece ese el lenguaje que describe un baile popular afrocubano, sino más bien el de la danza clásica moderna, cuya inspiración bebía de las fuentes de la Grecia Antigua, del Japón, del Norte de África, y del Medio Oriente. Inspirado geo-culturalmente en las dos últimas, ese debió ser el tipo de danzas que bailó aquel año en el Teatro del Liceo de Barcelona y en el Teatro-Cine *Eldorado*.

La Perla Negra debutó en *Eldorado* el 16 de marzo de 1916. El programa, con sesiones de tarde y noche, contenía la proyección de varias películas que se renovaban casi a diario, además de la actuación de la cupletista Conchita Ledesma y de la artista de La Habana con sus “danzas egipcias y árabes”.³² Meses más tarde volvería a repetir en el mismo local con un programa variado que incluía, además de películas, las actuaciones de baile español y bolero a cargo de Nati La Bilbainita y las Hermanas Cortés, la cantante de aires regionales Amalia Alegría, el tenor Inocencio Navarro y el actor Jaime Borrás.³³



Ilustración 6. Anuncio de La Perla Negra. *El eco artístico*, 5-5-1916, p. 2. BNE.

³¹ *El eco artístico*, 5-5-1916, p. 2.

³² “Espectáculos”, *La vanguardia*, 16-3-1916, p. 7.

³³ “Espectáculos”, *La vanguardia*, 12-6-1916, p. 11.

Es muy probable que fuera durante el verano de 1916 cuando La Perla Negra decidiera separarse del viudo catalán que fuera el padre de su hija. La artista lo achacaba a “disgustos familiares”, a problemas con el idioma dentro de un hogar con fuerte conciencia catalanista y a su necesidad de vivir una vida independiente.³⁴ Tal vez esa fuera la razón por la que, a finales de año, la artista ofreciera una pequeña gira por otras ciudades españolas. Estuvo, que sepamos, en Madrid, Sevilla y Córdoba, pero la penosa situación de abandono de la hemeroteca digital de esta Andalucía no nos permite una búsqueda solvente de los periódicos de la capital hispalense en las primeras décadas del siglo XX.³⁵

Sin embargo, tenemos noticias de que la artista debutó en el Salón Ramírez de Córdoba a finales de diciembre de 1916. Tras la proyección de la película, anunciada como *Charlot en su nuevo oficio*,³⁶ La Perla Negra bailó dentro de un programa que incluía a la bolera Carmelita Sevilla, y las cancionistas Stella Margarita y Salud Olivares.³⁷ Una reseña del día siguiente elogiaba su número, de indudable acento africanista:

Anoche se presentó en este salón la notable danzarina La Perla Negra. Esta es una verdadera belleza, de color azabache y a la par una notable artista, pues ejecuta con sin igual maestría preciosas danzas y bailes exóticos de mucho gusto.

Da mayor realce a este original trabajo una colección de decoraciones muy bien pintadas, de efecto sorprendente, sobre todo una egipcia en cuyo fondo se ve el Nilo.

La Perla Negra fue muy aplaudida por el numeroso público que llenaba el Salón Ramírez.³⁸

La Perla Negra se despidió del Salón Ramírez el 27 de diciembre.

En el Teatro Apolo (1917): La convergencia de géneros y estilos.

Tras su gira por Cataluña y su fugaz estancia en Andalucía y Madrid, parece ser que en 1917 La Perla Negra estaba viviendo lo que puede llamarse el momento más dulce de su carrera. O al menos eso se deduce si la juzgamos por el grado de atención de la prensa de la época. El público catalán ya conoce de sobra a la artista. Su desembarco en Madrid la consolidará en los escenarios de la capital.

³⁴ LÓPEZ PINILLOS, J. Op. cit., pp. 205-206.

³⁵ En Madrid actuó en el Edén Concert, relevando a La Antequerana (*El eco artístico*, 5-7-1916, p. 12).

³⁶ Debe tratarse probablemente de *Charlot cambia de oficio*, una película de la Essanay estrenada en España a finales del año anterior.

³⁷ “Gacetillas”, *Diario de Córdoba*, 22-12-1916, p. 2; “Gacetillas”, *Diario de Córdoba*, 23-12-1916, p. 2.

³⁸ *Diario de Córdoba*, 26-12-1916, p. 4.

Mientras los ballets rusos de Serge Diaghiliev, con Vaslav Nijinski a la cabeza, se presentan en el Teatro Real de Madrid, ella lo hará durante tres semanas en el Teatro Apolo, donde debutó el 24 de mayo de 1917. La expectación fue tal que las localidades de la primera sección (la sección “Vermut”) se habían agotado ocho días antes del estreno.³⁹ Presentada como “la notabilísima danzarina etíope”,⁴⁰ vocablo que se daba en el circuito de internacional de variedades a las bailarinas negras y de *blackface* que interpretaban danzas de origen africano, ejecutó la “Danza de las Almeas” en *El asombro de Damasco*, una zarzuela en dos actos con música de Pablo Luna y libreto de Antonio Paso y Joaquín Abati, inspirada en un cuento de *Las mil y una noches*.

Felipe Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música*, aporta una suculenta información al respecto de la “Danza de las almeas”:

El nombre de *almea* corresponde, no a las que ejecutan esa danza egipcia, a las bailarinas llamadas *ghaorazzi*, sino a las que le acompañan cantando. Suele acompañarse con dos *darahbuka* y tres *rebeks*, introduciéndose algunas veces el instrumento egipcio llamado *Nui*. Los dos ritmos principales que suele marcar la *darahbuka*, son: el primero bastante lento que se repite indefinidamente con exacta figuración, y el segundo, más vivo, que, sobre un pedal gangoso del *Nui*, se repite así mismo hasta la saciedad y con idéntica figuración rítmica.⁴¹

El asombro de Damasco ya se había estrenado por primera vez en la temporada de otoño de 1916 en el mismo teatro, con tal éxito que a primeros de diciembre se habían cumplido cien representaciones (ilustración 7). Una buena parte de la expectación despertada por la pieza tuvo que ver con el hecho de que no se trataba de una zarzuela al uso, sino que constituía un híbrido con tintes de opereta y donde la parte dancística tenía una marcada presencia.

³⁹ “Panorama madrileño”, *El eco toledano*, 24-5-1917, p. 2.

⁴⁰ La denominación de “etíope”, pues, no era “pura leyenda”, tal y como manifiesta José Luis Navarro (op. cit., p. 176), sino un término jergal y racializado del mundo del espectáculo de variedades.

⁴¹ PEDRELL, F., *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Pérez Oriol, 1897, p. 129.



Ilustración 7. Escena del acto II de *El asombro de Damasco* en el estreno del Teatro Apolo (1916). *Mundo gráfico*, 27-9-1916, p. 18. BNE.

En términos amplios, la prensa diaria de información general elogiaría la producción de *El asombro de Damasco*. Sin embargo, una revista católica describiría a esta zarzuela como un espectáculo nada recomendable de “danzas, trapos, luces y musiquita”. Aun cuando conservara cierta ejemplaridad en su solución –prosigue la reseña– contenía en su desarrollo tal cantidad de “escabrosidades, y aún porquerías y ordinarièces que harían a Galland repudiar esta *consecuencia* de la famosa colección de cuentos”.⁴²

La historia, que sucede en pleno esplendor del Califato de Damasco, narra las peripecias de Zobeida, una mujer casada con un comerciante de Mosul que, en su deseo de cobrarse una antigua deuda para aliviar la enfermedad de su marido, con la ayuda de su amiga Fahima tendrá que sortear los requerimientos sexuales del deudor, el médico Ben-Ibhen, y de otros dos personajes de ascendente autoridad, el cadí Alí-Mon y el visir Nuhredin.

Una lectura del libreto de la obra nos permite comprobar que La Perla Negra debió interpretar dicha danza en solitario al final del primer acto. La escena sucede en casa de Fahima, donde Zobeida ha citado por separado a sus tres pretendientes:

⁴² CABALLERO, P. “Crónica teatral”, *La lectura dominical*, AÑO XIII, n. 1.188, 7-10-1917, p. 650. Anthoine Galland fue el traductor de la primera y muy edulcorada traducción al francés de *Las mil y una noches*, publicada en 1704.

Todos: Que bailen las Almeas / sus danzas caprichosas / que en todas partes llaman / sus bailes la atención. / Que bailen las Almeas / esbeltas y graciosas / y que al bailar / Fahima les cante su canción. / Que dancen, que dancen; / esta es la ocasión/ para que despierten / nuestra admiración.

Fahima: Baila, odalisca hermosa/ la de los ojos negros / la de la tez de rosa.

Todos: Baila, baila, musulmana / y que tus pies al bailar / tracen calados de encaje / como la espuma del mar. / Sigue los compases / juguetona y viva / marca con cuidado / tu danza lasciva; / dobla la cintura / quiebra las caderas / y evoca el recuerdo / de las bayaderas.⁴³

En principio La Perla Negra sólo parecía estar contratada para cinco actuaciones, pero la buena estima del público hizo prolongar su estancia en la llamada “Catedral de las variedades” hasta mediados de junio. Las sesiones dobles incorporaron otra zarzuela española de ambiente bonaerense, *El tesoro*, con música de Amadeo Vives. Tras las piezas dramáticas, el programa reservaba a la artista la sección final con un repertorio variado: “Gitana mora”, “Cuchipanda (danza oriental)”, “Danza sagrada”, y “La verdadera rumba”. Todo ello con el trasfondo de dos decorados (“Infierno” e “India”) propiedad de la artista y pintados por el “reputado escenógrafo Félix Urgellés”.⁴⁴

El escritor y director de escena madrileño Cipriano Rivas Cherif (1891-1967) nos ofreció algunos años después su opinión sobre las razones del éxito de la rumba bailada por La Perla Negra:

Y su mayor éxito, lo que constituyó una verdadera revelación para los aficionados a las variedades, no fue el estilo seudoclásico de alguno de los primeros bailes con que salió a escena, sino los danzones que terminaban sus programas. La rumba típica, transformada en un género ínfimo de mera exhibición, gustosa de ver, pero que ninguna relación tenía con la danza, nos fue mostrada por Perla, en toda su *negra* verdad. Y subrayo el adjetivo para quitarle precisamente el sentido peyorativo con que generalmente se usa. Quiero decir que aquella rumba fue pura expresión de la manigua.⁴⁵

La Perla Negra era muy consciente de las distancias que su rumba guardaba con respecto a la rumba popular cubana y con respecto a la rumba presentada en España:

⁴³ PASO CANO, A. y ABATI, J., *El asombro de Damasco*, 1916, p. 11.

http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/ELASOMBRODEDAMASCO.pdf (acceso 30-12-2016).

⁴⁴ “Guía de espectáculos”, *El imparcial*, 4-6-1917, p. 4. Félix Urgellés de Tovar (1845-1919) fue un pintor paisajista y escenógrafo catalán. En 1881 se asoció con Rafael Moragas en el taller del circo barcelonés y, juntos, realizaron decorados para los teatros de El Liceo, Principal, Circo, Comic, Eldorado, Romea, Novedades y del Buen Retiro.

⁴⁵ RIVAS CHERIF, C., “El baile negro en Madrid”, *Estampa*, 24-1-1928, p. 19.

¡Ustedes no conocen la rumba! Esta danza no la baila una mujer, sino parejas de hombres y mujeres. Ellas no mueven, como usted habrá visto hacer aquí, los hombros y los brazos vertiginosamente. Ellos son quienes hacen el movimiento de hombros. La mujer sigue el ritmo de la música con la cintura, que no lleva ceñida como aquí, sino suelta bajo la bata amplia.⁴⁶

Sí, sé la rumba; pero la rumba verdadera, la que se baila en mi país, y que no tiene nada de indecente. Empezando porque allí se baila con bata, con la bata amplia y floja que usan las mujeres del pueblo. Nada de pañuelo ceñido en las caderas: la bata, un pañuelo de seda a la cabeza y otro pañuelo chino en el pecho. Eso para las mujeres, porque la verdadera rumba se baila por parejas, unas cuantas parejas bailando y otras cantando. Y claro es que tampoco se cantan cuplés licenciosos, sino únicamente se entona un estribillo dulce y monótono. Se repite siempre el mismo estribillo, hasta que se cansan y se acabó. Todos los empresarios me piden la rumba; ¿cómo voy a bailar la rumba si para eso hacen falta lo menos ocho parejas? Lo que bailo de mi país son los danzones, pero nunca he bailado una danza indecente. Me gusta bailar medio desnuda, buscando el ritmo y la armonía de las actitudes, y nada más.⁴⁷

Rivas Cherif parece bastante acertado al tildar de “seudoclásico” el repertorio de bailes orientalistas de La Perla. Ella misma reconocerá que los había aprendido en la academia de Pauleta. Sin embargo, en lo que toca a “La verdadera rumba”, parece ser que ésta no era del todo “verdadera”. Será en su camerino del Apolo precisamente cuando sus paisanos le reprochen no haberla bailado “como sabía”. La artista se defiende: “Tuve miedo de que no la creyesen 'muy para teatro' las señoras”.⁴⁸ Sin embargo, si nos atenemos a la descripción que La Perla Negra hace de la rumba cubana, su impropiedad para el teatro no parece deberse a su carácter de baile hipersexualizado, sino más bien a su naturaleza de baile popular, más cercano al ritual folclórico socializado que al espectáculo teatral.

En este sentido, la influyente opinión del público femenino (“las señoras”) en la programación de los teatros de la época no sólo se basaba en principios morales, sino también en juicios de gusto. Esa rumba que bailó La Perla Negra en el Apolo no podía ser la rumba del campo practicada en Cuba, sino un *crossover* destinado a la escena (“rumba de cambio”, la llamaría Cristina Cruces Roldán);⁴⁹ un número que debía también tener en cuenta los cánones estéticos del público español. “La verdadera rumba” de la artista cubana no debió de ser, pues, una rumba “verdadera”, sino una contestación a la rumba escénica española, entre el carácter popular del danzón afrocubano y la sofisticación vanguardista de la danza moderna.

⁴⁶ NAVARRO, A., op. cit.

⁴⁷ NELKEN, M., op. cit.

⁴⁸ NAVARRO, A., op. cit.

⁴⁹ Se entiende aquí por *crossover* la creación de bailes que mezclan géneros distintos con la intención de apelar al gusto de diferentes grupos sociales que se reúnen en un mismo teatro. Para una tipología de los rituales flamencos, cfr. CRUCES ROLDÁN, C., “Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía. Los rituales flamencos”, en CRUCES ROLDÁN, C. (ed.), *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de cultura/Centro Andaluz de Flamenco, 1996, pp. 11-139.

El propio Rivas Cherif ya había escrito en el artículo mencionado sobre la diferencia entre la danza vernácula y la rumba cultivada en el circuito español de variedades, “transformada -escribía- en un género ínfimo de mera exhibición, gustosa de ver”, es decir, con encanto pero sin autenticidad.⁵⁰ Según la artista cubana, la rumba que entonces se prodigaba en los escenarios españoles, ya fuera proveniente de la zarzuela o del flamenco, era solo una “imitación de la original”. Al menos eso parece demostrar la descripción y evaluación comparativa que María Morales hace entre las rumbas interpretadas en ambas orillas del Atlántico. La rumba que se introdujo para la escena en España, cuya carta de bautismo podría fecharse con el estreno de la zarzuela *Las bribonas* el 10 de junio de 1908 en el Teatro Apolo de Madrid,⁵¹ sufrió una transformación parcial que se rigió fundamentalmente por una estética sicalíptica de corte orientalista/gitanista.⁵² A ello contribuyó tanto el flamenquismo como la *salomanía*, de la que luego hablaremos.

El caso es que la aparición de la rumba flamenca y zarzuelística en la segunda década del siglo XX parece apoyar la tesis sostenida por K. M. Goldberg acerca de cómo ciertos estilos como la farruca y el garrotín de principios de siglo son el producto de una reacción nacionalista a los bailes populares afroamericanos entonces en boga, como el *ragtime* y el *cakewalk*.⁵³ El flamenco incorporó el elemento afroamericano como una forma paródica filtrada por la estética gitana dentro de un proceso muy recurrente en el baile español desde finales del siglo XV.⁵⁴ Así, “[b]efore flamenco existed, the

⁵⁰ RIVAS CHERIFF, C., op. cit.

⁵¹ “Espectáculos para hoy”, *El día de Madrid*, 10-6-1908, p. 3; NAVARRO, J. L., op. cit., p. 21. *Las bribonas* constituye un perfecto ejemplo de la actualidad de la música cubana en los escenarios españoles, pues esta zarzuela contemplaba tres bailes provenientes del tango cubano: el tango argentino, la rumba y los “tientos agitanados” (“Los estrenos”, *La época*, 11-6-1908, p. 2). Según se ha afirmado, hacia 1849 un conjunto de músicas y bailes populares de la isla de Cuba que se desarrollaron durante el siglo XIX vinieron a denominarse en España como “Tango americano”: “El bautismo del género se produce en la metrópoli, pues en la ‘pacífica Antilla’ no se considera Tango a las coplas sino a la reunión de los negros haciéndolas” (ORTIZ NUEVO, J. L. y NÚÑEZ, F., op. cit., p. 17).

⁵² Sobre el género sicalíptico en España, cfr. CLUA, I., “Ídolos de la frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo”, *Lectures du genre*, nº 9, 2013.

⁵³ “In looking at flamenco’s absorption of the ‘cakewalk’, the first international jazz craze, in the early twentieth century, I am examining how flamenco, as a form born of the racy tumult of the popular Andalusian dance, reinterpreted the cakewalk’s complicated performance of blackness for the twentieth century. The terms of these exchanges reveal much about how Spain invented a modern identity for itself, using flamenco as analogous to jazz in providing the body language for Spanish modernity.

Flamenco’s absorption of the cakewalk and jazz in the first decades of the twentieth century also reflects the role of Spanish dance on both US and European stages as intermediate between “blackness” and “whiteness”, which were conceived as absolute, ontological categories” (GOLDBERG, K. M. “Jaleo de Jerez and Tumulte Noir. Primitivist Modernism and Cakewalk in Flamenco, 1902-1917”, en K. M. GOLDBERG, N. D. BENNAHUM y M. H. HAYES, *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, Jefferson (NC), Macfarland, 2013, p. 125).

⁵⁴ Sobre el componente negro-africano en el baile flamenco, cfr. ORTIZ NUEVO J. L. y F. NÚÑEZ, op. cit.; NAVARRO, J. L., *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada Editorial, 1998; GOLDBERG, K. M., “Sonidos negros’: On the Blackness of Flamenco”, *Dance Chronicle*, vol. 37, nº 1, 2014, pp. 85-113; GOLDBERG, K.

dances of the escuela bolera were read as 'Gypsyfied' so that their transgressive movement signatures, which precisely defined their 'national' character, embodied Africanism behind the Gypsy mask".⁵⁵

En España, la industria del espectáculo convirtió a la rumba escénica en un baile individual, a lo sumo en pareja, a la que se podían añadir “cuplés licenciosos”, demandando también un mayor realce de la silueta de la bailarina. El estilo, como puede notarse, parece estar alejado de la rumba cubana, de la que María Morales decía que no tenía “nada de indecente”. Fue, pues, en la ex-metrópolis donde se empezó a forjar el estereotipo femenino sexualizado del, digamos, “cuerpo rumbero”, mucho antes de que la rumba triunfara de este modo en los teatros de gran parte del mundo en las décadas del treinta y del cuarenta.⁵⁶

En 1913, cuando La Perla actúe por primera vez en los escenarios de Cataluña, la rumba se encuentra en su primer momento de esplendor en nuestro país. Y Barcelona, junto con Cádiz, como puerto permanente del tráfico comercial con Cuba, se constituirá en núcleo productor de este estilo.

M., op. cit., 2015; GOLDBERG, K. M. *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco*, Oxford y New York, Oxford UP (en proceso de publicación).

⁵⁵ GOLDBERG, K. M., 2014, p. 96.

⁵⁶ La introducción de la rumba en Estados Unidos aparece muy tímidamente a mediados de la segunda década del siglo XX. Las Dolly Sisters parecen ser las primeras que la utilizaron como número frecuente en sus actuaciones en los teatros de vaudeville. A juzgar por la sistemática descripción de los pasos, penetró en este país como un baile de sociedad (“Cuba Contributes the Dance Novelty of the Year!”, *Albany Times Union*, 5-10-1916, p. 5), tal y como han señalado algunos investigadores: “Rumba was and is associated with African communities in the Americas; however, in its most commercial form it has also been associated with whites and a style of ballroom dancing called *rhumba* o *rumba de salón*. While both dance variations use traditional rumba rhythms, the popularized ballroom style does not resemble the original Cuban dance, sometimes contrasted as *rumba del campo*, or rumba from the countryside” (DANIEL, Y., *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Indianapolis, Indiana UP, 1995, p. 18).

Aficionada a la fiesta nacional y, según ella afirmara, admiradora de Joselito y de Belmonte,⁵⁸ los dos toreros, junto con Rafael Gaona, de la terna más famosa de la época, es muy posible que “La duquesa torera” fuera la única pieza española que la artista cubana integró en su repertorio. En cuanto a los bailes españoles, que seguramente aprendió también con Pauleta, ella misma había asegurado que le encantaban, pero que no podía bailarlos: “Yo para bailar necesito hacerlo como si sintiera una penda honda, y el baile español es tan alegre que con su música me río, me río.... Y no puedo...; ¡Me da una rabia!”.⁵⁹ Con letra de Álvaro Retana y música de Ricardo Yust, sería la cupletista Carmen Flores quien estrenara “La duquesa torera” en el Teatro Romea en 1913, justo en el año de la llegada de La Perla Negra a la ciudad condal. Siendo que en la actuación de la cubana se anuncia como danza, sólo cabe la posibilidad de que esta artista la bailase a los compases musicales del cuplé o simplemente fuera otra danza con el mismo título.

La Perla Negra terminó su contrato con el Apolo ofreciendo una gala de beneficio el 12 de junio de 1917. Al día siguiente, una sucinta reseña, que elogiaba su “brillante campaña” y la ovación recibida en su última gala, la despedía de la capital.⁶⁰

No cabe duda de que el éxito obtenido por la bailarina cubana en el Apolo fue el motivo principal para que los empresarios del teatro volvieran a contratarla otra vez en otoño. En octubre de ese mismo año, la entrevista a toda página que lanza el diario *La nación*, en el que se incluyen dos fotografías de la artista, parece confirmar que se ha producido un cierto espasmo de atención pública hacia ella (imagen 8).⁶¹ Se volvería a presentar *El asombro de Damasco*, con un elenco distinto del ofrecido en la temporada anterior, en el que Rosario Leonis sería la artista femenina principal. La pieza alterna con la zarzuela *Gigantes y cabezudos*. El otro pase se reservaría para sainetes líricos como *El contrabando*, *Petit Café*, y *Los postineros*, éste último estrenado allí por primer vez.⁶²

Del Trianón Palace al Eden Concert (1918-1928)

El año de 1918 es muy parco en noticias sobre La Perla Negra, de la que sólo sabemos de su estancia en el Salón Doré de Barcelona, y donde comparte cartel con la cupletista Liana del Cadore, la bailarina La Trianera y los acróbatas Luz And Ara.⁶³ Pero en enero de 1919, La Perla Negra debutó en el Trianón Palace de la madrileña Calle de Alcalá, 20. Según *El eco artístico*, el programa incluía, además de proyecciones de películas, una amplia serie de bailarinas, cupletistas y cómicos. Por esas fechas, la consolidación del cine como forma narrativa de consumo visual era uno de los factores que

⁵⁸ NAVARRO, A. Op. cit., p. 6.

⁵⁹ NAVARRO, A. Op. cit., p. 6.

⁶⁰ “Los teatros”, *La correspondencia de España*, 13-6-1917, p. 6.

⁶¹ NAVARRO, A. Op. cit.

⁶² “El cartel para hoy”, *La correspondencia de España*, 27-10-1917;

⁶³ “Espectáculos”, *La Vanguardia*, 5-1-1918, p. 17.

socavaban el reinado de las variedades de la década anterior. Obligada a sobrevivir bajo este imperativo, la industria fue acelerando la rotación de las artistas. En este sentido, el cuplé, al fin y a la postre un *sketch* o un *gag* cantado, aportaba la dosis narrativa del espectáculo para compensar a su modo (sugerente en su verbo, carnalesco en su imaginaria, realista en su cotidianeidad) las historias que proporcionaba el cine. En las dos semanas que parece haber estado en el Trianón, la cubana ha compartido el escenario con las cupletistas Vicenta Jofre, Maruja del Oro, Mery Yolanda, Maruja del Oro, Cipri Martín, los bailarines excéntricos Los Remos, las bailarinas Damayanti, Galatea y el Trío Gómez (jotas), y el cómico Arafel. En la dirección de orquesta de este teatro se encuentra Ricardo Yust, profesor de La Goya, La Argentinita y Matilde Aragón, entre otras artistas de fama. La academia de canto “Arte Moderno” de Yust fue una de las primeras en Madrid en la que se incluyera la enseñanza de la rumba y el tango argentino, además de la canción española y cuplé.⁶⁴

La Perla Negra, anunciada esta vez como “la bailarina de bronce”, volvería a actuar en el Trianón para abrir la temporada de otoño, hasta el 18 de septiembre. En el programa de apertura, que incluía, además de proyecciones cinematográficas, nuevos decorados de la casa Thiele bajo la dirección del dibujante Álvaro Retana, acompañan a la artista cubana las canzonetistas Casilda Vela y Carmen Moras, la saetera Lolita Méndez, la cupletista y bailarina Sahara Ferrer, y los excéntricos Les Kinor’s.⁶⁵

En la primavera 1920 María Morales se trasladó a Portugal, donde actuó en el Salón Foz de la capital. Un periódico español, haciéndose eco de la prensa lisboeta, recoge la buena sensación causada por la cubana con “sus admirables danzas y cuplés”. No sabemos si cantó “La duquesa torera”, pero lo que parece evidente es que su estancia en el Salón Foz marca una nueva dirección en su repertorio, en el que ahora, de manera inequívoca, se incluye el canto. No sólo se atrevería con obras vocales, sino que, dice la prensa, “ha ejecutado danzas de Mozart, Grief [sic] y Saint-Saens, y ha obtenido uno de sus más grandes éxitos con la interpretación del ‘Mosaico criollo’, de Tecglen”.⁶⁶

En mes de abril de 1921, participó en las interpolaciones de conciertos vocales y, junto con el bailarín Antonio Palacio y dos orquestas, en las fiestas cubanas que organizaba el Club Parisiana de Madrid.⁶⁷ También actuó al parecer en ciudades tan dispersas en la geografía como Barcelona, Sevilla y

⁶⁴ *El eco artístico*, 15-1-1919, p. 62.

⁶⁵ “Cine y varietés”, *La correspondencia de España*, 5-9-1919, p. 7; *El eco artístico*, 15-9-1919, p. 9.

⁶⁶ “De todas partes”, *La correspondencia de España*, 29-6-1920, p. 12. Ernesto Tecglen (m. 1940) es tío del escritor y ensayista Eduardo Haro Tecglen y, por tanto, tío abuelo político de Eduardo Haro Ibars, uno de los poetas de referencia de la llamada “Movida madrileña”. No hemos encontrado información sobre el “Mosaico criollo” y, por tanto, no sabemos si es baile, canción o ambas cosas.

El repertorio de danza clásica de La Perla Negra incluía también piezas de Rossi, Granados y Debussy. También manifestó su predilección por “La hija del rey de las Selvas” de Grieg.

⁶⁷ *El imparcial*, 7-4-1921, p. 2; *La época*, 23-4-1921, p. 3.

Alicante.⁶⁸ Desde entonces y durante todo el año siguiente actuó en el Salón Royalty de Gijón, Kursaal “Femina”, Dancing Theatre de Ciudad Lineal y Music.Hall del Hotel Palace, todos en Madrid, Casino de Artistas de Bilbao, y, nuevamente en Madrid, en el Teatro de La Latina e Ideal-Rosales.⁶⁹ Es posible que ese desconocido “Mosaico criollo” hubiera añadido nuevas piezas a un repertorio cubano que alternaba con las danzas orientalistas en las salas de baile y variedades de los locales citados. Sin embargo, nada parece quedar del repertorio de danzas clásicas ni de los cuplés presentados en Lisboa.



Ilustración 9. Anuncio de La Perla Negra en el Club Parisiana, *El imparcial*, 7-4-1921, p. 2. BNE.

Las últimas noticias que tenemos de La Perla Negra se encuentran después ya muy dispersas. En los primeros meses de 1923 se desplazó a Marruecos para actuar en el Teatro Alfonso XIII de Alcazarquivir, y en el Teatro España de Larache, donde la acompaña la cupletista e imitadora Salud Conde y el duo cómico de La Condesita y Arturo Bartín.⁷⁰ Nada sabemos de ella hasta que reaparece en la prensa valenciana en septiembre de 1926, donde es contratada en el Madrid Concert de la ciudad del Turia.⁷¹ Llamado luego Edén Concert, La Perla Negra, a quien se evoca como “La Baker española”, volvió a actuar en 1928 junto a afamados artistas de la época: la coplera Estrellita Castro, la cupletista La Criollita, la cantante gaucha La Greco (Perlita Greco), los cantaores Joselito de Cádiz y El Sevillanito y el guitarrista flamenco “profesor Molina”.⁷²

⁶⁸ “La Perla Negra”, *La voz*, Madrid, 30-11-1921.

⁶⁹ *La libertad*, 10-8-1921, p. 7; *La voz*, 15-9-1921, p. 2; *El eco artístico*, 30-9-1921, p. 7; *La voz*, 26-11-1921, p. 6; “El progreso”, 23-5-1922, p. 1; *El eco artístico*, 30-6-1922, p. 7; *La libertad*, 21-11-1922, p. 7. La artista Berta Adriani, en una entrevista realizada en su camerino del Teatro Ayala de Badajoz, afirma que, en su debut en el Teatro Alhambra de Bruselas a primeros de 1922, bailó con ella una artista llamada “Perla Negra” (“Berta Adriani y los reyes de Bélgica”, *El correo de la mañana*, 28-1-1923, p. 3). Sin embargo, no se trata de la misma, sino de una de las componentes de Banika, un trío de bailarinas senegalesas que actuó en el Teatro Romea de Madrid en 1921 (“Espectáculos para mañana”, *La acción*, 29-3-1921, p. 3).

⁷⁰ “Marruecos”, *El eco artístico*, 28-2-1923, p. 10.

⁷¹ *El pueblo*, 2-9-1926, p. 3.

⁷² *El pueblo*, 17-3-1928, p. 4; *El pueblo*, 25-3-1928; *El pueblo*, 26-7-1928, p. 3. El “profesor Molina” debe tratarse del gaditano Javier Molina Cundí (1868-1956), que actuó con Antonio

Salomanía y cuchipanda

La fiebre por la figura bíblica de Salomé en España no tendría la repercusión que tuvo en otros países europeos. Llegó también algo después, en 1910, con sendos estrenos de la ópera homónima de Richard Strauss en el Teatro del Liceo de Barcelona y en el Teatro Real de Madrid.⁷³ La pieza lírica, una versión inspirada en la tragedia de Oscar Wilde, se presentó con dos compañías italianas distintas, pero ambas compartían a la soprano y bailarina italiana Gemma Bellinchioni en el papel principal. En el contexto de esa ópera, Bellinchioni interpretó su "Danza de los siete velos". No era la primera vez que el público español la contemplaba. El año anterior, la bailarina moscovita Nacha Truhanowa había presentado su propia versión, dentro de una serie de bailables sueltos, en el Teatro de la Zarzuela.⁷⁴ Era la misma danza que la había hecho famosa en el estreno parisino de la ópera de Strauss.

Además, en ese mismo año de 1910, la compañía de Margarita Xirgu estrenó *Salomé*, la tragedia original de Oscar Wilde, en el Teatro Principal de Barcelona. Según se señala en el blog sobre Margarita Xirgu, uno de los problemas que tuvo que solucionar la actriz y directora teatral fue su interpretación de la "Danza de los siete velos": "Como Margarita no tenía ni idea de danza, -apunta Xavier Ríos Xirgu- empezó a dar clases con Paulette Pàmies, profesora del conjunto de danza del Liceo".⁷⁵ La Perla Negra afirmaría que había aprendido sus danzas orientales con el magisterio de la Pàmies durante el año y medio de su retiro. Finalizado el retiro, su fugaz aparición privada en Eldorado en 1916 constituyó la presentación en sociedad de su nuevo repertorio, que comenzará a ofrecer al público a partir del estreno de *Tassarba*, una semana después.⁷⁶ Así se declara en el reportaje que *El eco artístico* le brindó con motivo de su vuelta a los escenarios (ilustración 10):

Chacón cuando éste último comenzaba su carrera. Según el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Molina acompañó a las grandes estrellas del flamenco de la época (Manuel Torre, La Niña de los Peines, La Macarrona, El Cojo de Málaga, Manuel Centeno, Dora la Cordobesita, Manolo Caracol...etc.) y se le considera el creador de la escuela guitarrística jerezana (p. 501). En su *Arte y artistas flamencos*, Fernando el de Triana califica a Molina como "El brujo de la guitarra", y dijo de él que era "el guitarrista que más cuidado tiene en conservar los acompañamientos de los más difíciles cantos antiguos... y el más legítimo archivero de la guitarra andaluza" (p. 248 y 264). En este espectáculo acompañaba a Joselito De Cádiz.

"El Sevillanito" es el apodo artístico de Manuel Carrera Espinosa (1898-1976). Según el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* estuvo en la compañía teatral Guerrero-Mendoza, con la que recorrió toda España y América. En 1930 actuó en la obra flamenca *Nobleza gitana*, junto a Manuel Vallejo, y también en *La hija de Juan Simón*, junto a La Andalucita y el Niño de Almadén, entre otros (vol. II, p. 699).

⁷³ "Funciones para hoy", *El país*, 16-2-1919, p. 4.

⁷⁴ "Espectáculos para mañana", *La época*, 7-2-1909, p. 3.

⁷⁵ RÍOS XIRGU, X., "Oscar Wilde".

<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/104wildc/104wildc.htm> (acceso 7-1-2017).

⁷⁶ Cabe entonces preguntarse por qué, en la fotografía central del reportaje publicado en 1913 (ver ilustración 3), La Perla Negra ya se muestra con decorado y vestuario orientalista. No parece posible que hubiera aprendido estos bailes en la academia de su tía en La Habana, pues ella misma es muy precisa acerca de los que allí ejercitó, todos afrocubanos. Más bien nos inclinamos a pensar que la toma consistía en un posado con vestuario orientalista en

[La Perla Negra]Pudo seguir brillando con el mismo repertorio y vestuario: extenso y seleccionado el primero, riquísimo el segundo; pero prefirió abstenerse durante algún tiempo de su grata y diaria comunicación con el público para presentarse de nuevo deslumbradora, con un nuevo bagaje de danzas y con espléndido decorado propio.⁷⁷

Antes de esa fecha, la Perla Negra sólo se anunciaba como cantante y bailarina cubana y cuyo repertorio, al menos el que la prensa refleja, era la rumba y el cake-walk.



Ilustración 10. Reportaje fotográfico. *El eco artístico*, 25-12-1915, p. 47. BNE.

Será durante su estancia en el Apolo de Madrid cuando consiga desplegar en un mismo escenario los bailes cubanos interpretados en los espectáculos de variedades durante los primeros años de su estancia en España y los números de danza moderna que exhibió en las piezas posteriores de ópera y zarzuela. La trama de *El asombro de Damasco* le había permitido lucirse a la manera orientalista en la “Danza de las Almeas”. La fotografía ataviada de odalisca con que aparece en el diario *La nación* bien pudiera corresponder a dicho baile (ilustración 8). Pero es muy posible que esos dos estilos no se presentaran siempre como estilos completamente divergentes,

función de uno de los decorados disponibles en la casa del fotógrafo, pues ese mismo decorado también fue usado en las fotografías promocionales, entre otros, del dúo de bailarines cómicos Maritana y Alonfi (cfr. *El eco artístico*, 5-5-1914, p. 58).

⁷⁷ “La Perla Negra”, *El eco artístico*, 25-12-1915, p. 47.

pues ella afirmaba que algo del bembé ponía en sus bailes.⁷⁸ Si atendemos a sus títulos, “Gitana mora”, “Danza sagrada” o “Fuga Infernal” podían en un nivel global aglutinar su experiencia de las bailaoras flamencas y boleras con las que tuvo contacto (La Malagueñita y La Valerito) con la incorporación de ciertos elementos basados en la trama y el baile que La Perla Negra había interpretado en *Tassarba*, la ópera gitanista de Vallmitjana y Morera. Y no se puede descartar que, durante su retiro, hubiera contemplado las danzas modernas de Tórtola Valencia en su visita a Barcelona en 1915.⁷⁹

En cuanto a su “Cuchipanda (danza oriental)”, es muy posible que fuera la misma que finalmente terminó anunciándose como “Visión de Salomé (cuchipanda)”. No se puede negar que Paula Pamies (ilustración 11), directora del cuerpo coreográfico tanto de los estrenos de las versiones teatrales y operísticas originales del mito de Salomé como del estreno de *Tassarba*, tuvo que influir decisivamente en la formación del repertorio orientalista de la artista cubana. A su formación de los bailes cubanos aprendidos en la academia de La Habana, Pamies hubo de enseñarle los rudimentos de la escuela bolera, de la danza clásica y de la danza moderna.⁸⁰



Ilustración 11. Fotografía de Paula Pamies. Associació Licexballet.

⁷⁸ NAVARRO, A., op. cit.

⁷⁹ En 1915, Tórtola Valencia actuó junto a La Argentina y Raquel Meller en el Salón Imperio de la calle de Aribau. Cfr. “Notes d’un senzill espectador”, *L’Esquella de la Torratxa*, 26-3-1915, p. 3.

⁸⁰ Antes de su estancia en España, María Morales parecía no conocer las técnicas propias de la danza clásica europea: “¡No sabía ni destacarme!...” –afirma la cubana– “Destacar es mover las piernas sueltamente sin mover el busto, sin descomponer la figura. Luego, después de unos ejercicios para darle fuerza a la cintura y a las caderas, conseguí sacar el pecho, colocar bien los brazos, sostener las posturas” (LÓPEZ PINILLOS, J., op. cit., p. 205).

Sin embargo, no podemos desechar por completo que La Perla Negra se hubiera inspirado, de un modo que no podemos precisar, en el baile del mismo título que Felyne Verbist presentó en el Teatro Romea de Barcelona en 1915, apenas dos semanas antes de que la cubana actúe en la sala Novelty de la misma ciudad. Entre otros, Verbist interpretó “Visión de Salomé” (en la versión del vals de Archibald Joyce), y “La muerte del cisne” (el ballet coreografiado por Fokine y Pavlova, con música de Saint-Saëns).⁸¹ Es muy posible que Verbist, tal y como hizo en sus actuaciones en Madrid, interpretara también “Papillon” de Edward Grieg. Como ya sabemos, “Visión de Salomé” y alguna pieza de Saint-Saëns y Grieg formarían parte del repertorio posterior de la artista cubana.

La “Danza de los siete velos” y la “Visión de Salomé” fueron los títulos de las danzas más recurrentes en los escenarios europeos durante la *salomanía*. Como señala Stavros Karayanni, “Salomé gyrates through the *fin de siècle* wrapped in veils of anxiety, mystery, macabre horror, and above all, desire. She becomes the avatar of dance itself as conceived by decadent aestheticism: foreboding, alluring, fearful, irresistible, and full of possibility.”⁸² Ambas danzas tenían su coartada narrativa en la tragedia de Wilde, pero representan dos episodios distintos de la trama. La primera se corresponde con el baile seductor que la protagonista exhibe en el banquete de cumpleaños de Herodes, su padrastro el tetrarca de Galilea. La segunda recrea su soliloquio dialógico ante la cabeza de Juan el Bautista. El público español ya había visto la creación de “Salomé” de Loïe Fuller en el Teatro Apolo en 1895.⁸³ Quince años más tarde había visto también a Truhanowa y a Bellinchioni en la “Danza de los siete velos, y a la argentina Lina Bocaris con la presentación de una danza llamada “El sueño de Salomé” en el Teatro del Circo de Barcelona.⁸⁴ Sin embargo, aunque la “Visión de Salomé (cuchipanda)” que interpretó La Perla Negra debía tener un inconfundible sabor orientalista, la descripción parentética del baile parece aludir más al componente afroamericano de las danzas cubanas.

Según el *DRAE*, la voz “cuchipanda” hace referencia a una “comida que toman juntas y regocijadamente varias personas”. Corominas le atribuye un origen incierto y aventura una hipótesis poco convincente.⁸⁵ Fernando Romero parece aportar una teoría más plausible:

En el kikongo se halla un término que podría ser la palabra clave: **nkùnzú** (pron. ^nkùchu) significa “chiquero, porquerizo”, y **nkùzú** es

⁸¹ “Felyne Verbist”, *El teatro catalá*, año 4, n. 170, 29-5-1915, p. 368. Felyn Verbist era entonces primera bailarina de los teatros de la ópera de Bruselas y Londres. En esa gira europea de 1915 también actuó en Madrid, Zaragoza y Valencia.

⁸² KARAYANNI, S. S., *Dancing Fear and Desire. Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Waterloo (Cánada). Wilfrid Laurie UP, 2004, p. 107.

⁸³ “Diversiones públicas”, *La época*, 13-4-1895, p. 4.

⁸⁴ “El cartel del lunes”, *El país*, 30-6-1909, p. 2.

⁸⁵ “Quizá, de *cochipanda*, propiamente ‘llena de guisados’, compuesto de *cocho* ‘cocido’, antiguo participio de *cocher*, y el adjetivo *pando* ‘hinchado, lleno, vanidoso’”. COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2000, p. 182.

“gritos clamorosos”, “ruido, sonido de muchas voces”. (...) En cuanto a lo que podría ser el segundo elemento de la voz cuchipanda, habría que analizar las siguientes: **phánda** “violencia”; **pànnga** “convulsiones, agitación, inquietud, disputarse con alguien”; **pangidi-pangidi** “ardiente, agitado” y **pèmmba-pèmmba** onomatopeya del “batir del pequeño tambor de tono agudo”.⁸⁶

Sea cual fuere su etimología, el vocablo parece expresar un concepto de fiesta informal, de juerga y de banquete, con el mismo matiz semántico que otras palabras de origen afronegrista como “jacaranda”, “zarabanda”, “tango”, “fandango”, o “rumba”.⁸⁷

A diferencia de estas denominaciones, la cuchipanda como tipo de baile no fue un término que arraigó en España, pero los hermanos Cansino sí incorporaron esta denominación en los teatros estadounidenses de vodevil.⁸⁸ En 1913 Eduardo y Elisa Cansino presentaron por primera vez su “cuchipanda” durante un baile organizado por el Rubinstein Club en el Hotel Plaza de Nueva York.⁸⁹ Desde esa fecha hasta 1916, su repertorio más habitual se componía de los siguientes títulos “Malagueña and Bolero [sic, La malagueña y el torero] (dance of Victory);)”,⁹⁰ “La Chufra” o “El garrotín”

⁸⁶ ROMERO, F., *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988, pp. 90-91. Según la Wikipedia, el kikongo, o Kongo, es la lengua bantú hablada por los pobladores de los bosques tropicales de lo que hoy es la República democrática del Congo, República del Congo y Angola.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Kikongo> (acceso 25-1-2017).

⁸⁷ Según BLAS VEGA y RÍOS RUIZ, el vocablo “rumba” proviene de *rumb*, onomatopeya “de un ruido de vibra y retumba, ya en las cosas, ya en los grupos de personas en diversión, y secundariamente es voz expresiva de la ostentación. De ella deriva rumba con el significado de francachela, parranda, en Antillas; muchedumbre en Santo Domingo; y un baile popular y provocante de origen negro y la música que lo acompaña” (*Diccionario enciclopédico del flamenco*, tomo II, Madrid, Cinterco, 1988, p. 671).

⁸⁸ Según el acta de petición de nacionalidad estadounidense firmada por Eduardo Cansino en 1926, él y su hermana llegaron a Nueva York el 22 de enero de 1913 procedentes Cherburgo (Francia). Eduardo Cansino consta como nacido en Sevilla el 1 de marzo de 1895 (National Archives and Records Administration; Washington, DC; Título ARC: *Index to Petitions for Naturalizations Filed in Federal, State, and Local Courts in New York City, 1792-1906*; Número NAI: 5700802; Título de grupo de registros: *Records of District Courts of the United States, 1685-2009*; Número de grupo de registros: RG 21). Según una entrevista a un periódico de Denver, Adela Cansino afirma que la rica esposa de Stuyvesant Fish, entonces dueño de una importante compañía de ferrocarriles, vio a la pareja actuar en el Salón Novedades de Madrid y decidió contratarla (“Spanish Dancers Bring Breath of Romance to City”, *Denver Rocky Mountain News*, 30-1-1916, p. 38). Según otra noticia, la esposa de Stuyvesant Fish (Marion Graves Anthon, más conocida como “Mamie”) “brought them to this country in the summer of 1912 to dance before Newport society” (“The Cansinos of the Dance”, *New York Sun*, 29-10-1916, p. 3, sección 3). Aunque no hemos encontrado ningún documento que lo atestigüe, la noticia parece bastante fidedigna, pues Mamie organizaba todos los veranos el Harvest Festival Ball en su mansión de Newport.

Antes de su llegada a EEUU, Adela Cansino dice haber bailado con su hermano en Perú, Chile, Brasil, Argentina y La Habana (“Cansinos, in Dances from Spain, Charm”, *San Diego Union*, 11-1-1916, p. 6).

⁸⁹ “Another Chanson on Crinoline”, *New York Sun*, 31-1-1913, p. 7.

⁹⁰ Aunque se anunció habitualmente con el nombre de “Malagueña and Bolero”, la descripción del baile que hace un periodista de San Diego no deja lugar a dudas acerca del baile de que se trataba, pues era “a celebration of the successful killing of the bull” (“Spanish Dancers Prove Marvelous”, *Evening Tribune*, 11-1-1916, p. 6).

(dance of Beauty)",⁹¹ "La Cuchipanda (dance of Grace)" y "American Whirlwind Trot".⁹²

Según se desprende de la prensa estadounidense, los Cansino desplegaron un repertorio variado que incluía un baile de escuela bolera, dos bailes flamencos derivados del tango y un baile afro-estadounidense. Elisa Cansino era la encargada de ejecutar en solitario el segundo número, el garrotín. La prensa escribirá que ella "showed how effective the castañuelas could be", pero hablará del baile como "a sort of a stamping number".⁹³ Ello indicaría el estadio de transición de un garrotín que se debate entre lo bolero y lo flamenco, un cambio progresivo del toque de castañuela por el zapateo como vehículo de percusión de la bailarina; en definitiva, un desplazamiento parcial de una estética predominantemente hispano-africana-orientalista (escuela bolera), a una estética predominantemente hispano-americana-afronegrista (flamenco moderno).⁹⁴

En cuanto a "La cuchipanda", ésta había sido descrita como un "Spanish tango...[that] it appeared slow and yet it was fast. Every movement of the hips, the waist and the shapely limbs was eloquence itself",⁹⁵ lo que nos hace pensar en la posibilidad de que este baile marcara el estilo de los tientos-tangos o tango de los tientos.

Según afirma Goldberg, apoyada en argumentos que los estudiosos del flamenco deberíamos considerar muy seriamente, la adaptación del tango de negros al repertorio flamenco con el nombre de "tango gitano" ofreció nuevas variantes (la farruca, el garrotín y el zapateado) como reacción nacionalista y anti-imperialista a la efervescente aparición del cake-walk en los escenarios españoles a partir de 1902.⁹⁶ Si la negritud primitivista se había convertido en reserva de la economía libidinal del modernismo, el baile flamenco aportó, bajo la máscara de lo gitano como epitome de la españolidad, elementos del baile afrocubano en tanto parte de dicha reserva.⁹⁷ En ese sentido, la

⁹¹ El hecho de que un mes antes los Cansino programaran un garrotín en lugar de "La Chufla" podría indicar que se trata del mismo baile (sin título, *New York Herald*, 22-10-1916, tercera sección, p. 6).

⁹² "Show Reviews", *New York Clipper*, 22-11-1916, p. 8. Los Cansino representaron por primera vez su "whirlwind trot" en Nueva York en 1914 ("The Columbia Concert", *New York Clipper*, 12-9-1914, p. 10). Por las mismas fechas, Sonia Baraban y Charles C. Grohs incluyeron "their own whirlwind trot" en el Shea's Theatre de Buffalo (*New York Dramatic Mirror*, 2-9-1914, p. 19).

⁹³ "The Columbia Concert", 12-9-1914, p. 10.

⁹⁴ La prensa norteamericana es consciente de ese desplazamiento en el cuerpo percusivo del baile español: "The average's person idea of Spanish dancing is usually expressed in terms of the castanets. As a matter of fact, castanets are used in only a few of Spain's dances, and those of the more stately and classical forms, which depend for effect more on arm than foot motions" ("The Cansinos of the Dance", *New York Sun*, 29-10-1916, p. 25, sección 3).

⁹⁵ "Cansinos, in Dances...", op. cit.

⁹⁶ GOLDBERG, K. M., 2015, PP. 130-133.

⁹⁷ Siendo el garrotín un estilo flamenco creado a principios del siglo XX, Elisa Cansino, sin embargo, afirmaba que era "an old, very old dance... from out the ancient Hispania" ("Cansinos, in Dances...", op. cit.). La alusión a la España fenicia y romana borraba de un plumazo en el garrotín toda huella de negritud, de "(afro) cubanía", como ejemplo de

“Cuchipanda” y la “Chufra” o “Garrotín” de los hermanos Cansino sirvieron como respuesta de similar naturaleza al fox-trot, la nueva música de baile introducida por las orquestas norteamericanas de jazz hacia 1912. Y esa respuesta llevaría en la propia denominación de los bailes toda la carga semántica tumultuaria, paródica y de promiscuidad sexual asociada con la negritud.⁹⁸ Este sería el caso, como explica Goldberg, del origen etimológico de la bulería:

Bulla, the concept of confusion that in the early modern era carried racialized significations of promiscuity and sinful disorder (...) and *burla* (mockery) are conflated in the twentieth century bulerías, so they are in the eighteenth- and nineteenth-century fandangos, cachuchas, olés, jaleos and so forth danced in sainetes (one act farces) ‘written in cultured Castellano permeated with Andalusian and Gypsy slang’.⁹⁹

“La Cuchipanda” (= bulla) y “La Chufra” (= burla) eran variantes personalizadas y modernizadas de los tangos aflamencados o flamencos

apropiación nacional del sujeto postcolonial a través de la superposición del relato mítico que vertebra los orígenes del baile flamenco, el de las bailarinas de Gades (*puellae gaditanae*). El flamenco se enganchaba a los vibrantes ritmos del baile moderno haciendo un uso actualizado del baile afrocubano, pero trató de legitimarse como estilo nacional apelando a su primitivismo autóctono. En cierta forma, parece que los hermanos Cansino eran muy conscientes de la divergencia en el origen de los bailes españoles en su contacto con la cultura norteafricana y los derivados del tango. Aunque la cuchipanda se presentó desde el principio de su llegada a Nueva York, la contratación de los hermanos Cansino en el espectáculo *Nero*, cuya trama se ambientaba en tiempos del Imperio Romano, hizo variar su repertorio: allí se interpretaría “La Malagueña y el torero”, una bulería, una sevillana y unos panaderos, todos al parecer ejecutados con castañuelas (“*Nero’s Revel Dances*”, *San Francisco Call*, 30-3-1913, p. 5).

Los hermanos Cansino no pertenecían a la etnia gitana. Sin embargo, la prensa norteamericana vinculó la autenticidad de sus bailes a su carácter gitano y, por tanto, quintaesencia de lo español: “The Cansinos take their dancing seriously and have never used these means to gain local color at the expense of truth in dances of the gypsy type, such as bolero, the farruca, the Lucapana [sic, posiblemente ‘Cuchipanda’] and tango. (...) Eduardo Cansino (...) is reputed to know more about gypsy dancing than any other man in Spain (...). The Gypsy is the true son of the dance god, and the man who penetrates his secrets has nothing more to learn concerning sinuous or lithe motion –in fact of that physical story telling truth which in a more restrained race we call pantomime” (“*Art of Spanish Dancers*, *New York Sun*, 2-12-1917, tercera sección, p. 6).

⁹⁸ A diferencia de las danzas orientales, que se interpretaban casi en exclusiva para espectáculos teatrales públicos o privados, el tango argentino se filtró en los ambientes de la burguesía europea como baile de sociedad. En 1913, diversos monarcas europeos prohibieron su uso en dichos bailes. A principios de 1914 una noticia comunicaba que “Monseñor Sabieri, vicario apostólico de Roma, ha dirigido una circular a los sacerdotes ordenándoles que prohíban el tango argentino por inmoral” (“*Cosas de Italia*”, *La correspondencia de España*, 16-1-1914, p. 2). Fue en ese año cuando Jean Carrère, corresponsal romano de *Le Temps*, difundió la anécdota, poco después desmentida por el Vaticano, de que el papa Pío X había pedido a dos jóvenes de la alta aristocracia que bailaran el tango ante él. Según se contaba, al terminar el baile el papa les dijo lo siguiente: “Comprendo que os guste bailar, es propio de vuestra edad y del Carnaval; pero, ¿por qué adoptáis esas ridículas contorsiones de negros incultos? ¿por qué no resucitar la elegante ‘furlana’, el baile veneciano que resume toda la gracia y finura característica de la raza latina?” (“*Tango y ‘La Furlana’ ante el Papa*”, *Caras y caretas*, 7-3-1914, p. 32).

⁹⁹ GOLDBERG, K. M., 2014, p. 107.

procedentes del tango afrocubano. Quizá por ello un cronista de Rochester consideraba la Cuchipanda de los Cansino “a Spanish step... very similar to some of the modern American dances”.¹⁰⁰

De la misma forma, la creación de los Cansino del “whirlwind trot” consistió también en una variante personalizada del fox-trot que tomaba ciertos elementos del baile español. Según un diario de San Diego, este baile era “an American dance with a Spanish sauce, for they invented it themselves. It was done at terrific speed and contained top-like spins of which a whirling dervish might have been envious”.¹⁰¹ Esa tendencia a la interpretación aflamencada o abolerada de los bailes populares estadounidenses no fue ni mucho menos de patrimonio exclusivo de la pareja sevillana y constituye una importante vía de investigación para estudiar la influencia del baile español en el baile moderno norteamericano del siglo XX.

A diferencia de la cuchipanda de los hermanos Cansino, filtrada por el tango flamenco, la cuchipanda de La Perla Negra se orientaba hacia la danza moderna. No podemos afirmarlo con rotundidad, pero la artista cubana podría haber estado ofreciendo al público español una versión bastante personal de la “Visión de Salomé”, escorada hacia el baile afrocubano y muy divergente, por tanto, no sólo de las “visiones” de Truhanowa y Bellinchioni, sino de aquellas que habían alcanzado el mayor reconocimiento en Europa y EEUU en los años anteriores; las versiones de las bailarinas canadienses Eva Tanguay (1878-1947) y Maud Allan (Beulah Maude Durrant, c. 1873-1956). La imagen inferior de la página impar que ilustra el reportaje de la artista cubana en 1915 (ilustración 10), ataviada con la bata tradicional campesina y con pose de bailarina egipcia, resulta ser un indicio muy elocuente de la naturaleza de algunos números de su repertorio.

Es posible que la interpretación de la “Visión de Salomé” de María Morales tuviera un componente más popular y orientado a las variedades, en la línea de Tanguay, y que, a diferencia de la de Allan, evitara la parte más escabrosa en su puesta en escena, pues de otra forma la prensa se habría hecho eco del asunto. Desgraciadamente, en un contexto donde todavía no existe un desarrollo de la crítica dancística moderna, y, al igual que se afirmaría de Maud Allan, “there were no real standards by which to judge her work”, de momento sólo podemos movernos en el campo de las conjeturas.¹⁰²

Jayna Brown ha señalado que la fiebre orientalista desatada en Europa y EEUU en aquel periodo “while pointing to the emergence of the New Woman, was an eroticized enactment of European colonial access”.¹⁰³ “Dancing as native woman –explica Brown- was one way that white women were exploring what urban freedoms meant to them”.¹⁰⁴ El combustible que

¹⁰⁰ “Temple Theatre”, *Rochester Democrat & Chronicle*, 26-1-1915, p. 10.

¹⁰¹ “Cansinos, in Dances...”, op. cit.

¹⁰² THOMAS, H., *Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, Londres, Routledge, 1995, p. 74.

¹⁰³ BROWN, J., *Babylon Girls. Black Women performers and the Shaping of the Modern*, Durham, Duke UP, 2008, p. 175.

¹⁰⁴ BROWN, J., op. cit., p. 178.

encendió la mecha de la *salomanía* fue producto del extraordinario escándalo suscitado por el estreno de la ópera de Strauss en EEUU y Europa, donde la pieza fue prohibida en numerosas ocasiones. Sin embargo, el estreno de la ópera en España no supuso un importante sobresalto para el público. El orientalismo finisecular de los escritores modernistas latinoamericanos no tuvo en términos generales el poder de seducción que necesitaba el imaginario literario y artístico español del momento, que se debate entre el modernismo de una conciencia identitaria centrífuga y centralista, ensimismada en el “alma castellana”, y el modernismo de una conciencia centrípeta y periférica, sobre todo en Cataluña, de vocación norte-europea. La Perla Negra transformó el baile sicalíptico-orientalista prodigado en los salones de variedades españoles en un producto estilizado de la danza moderna. Sólo así pudo participar con pleno derecho en *Tassarba*, la ópera prima de la avanzadilla artística catalana. Las representaciones dancísticas de Salomé marcaron “a moment in dance history as white dancers used the mythical Salome as a vehicle to elevate dance a serious art form, a drama of the body”.¹⁰⁵ Pero María Morales no era una bailarina blanca occidental, sino una mulata afrocubana a la que el discurso racializado atribuía *a priori* unas competencias dancísticas basadas en la improvisación y el instinto biológico. Así, como un caso excepcional, fue tratada cuando la prensa afirmaba que “entre las bailarinas de su país debe ser efectivamente una perla negra, porque sus danzas cadenciosas y simpáticas tienen toda la flexibilidad, elegancia, y distinción de las más delicadas de Europa”.¹⁰⁶

La Perla negra no fue la única afroamericana que interpretó una “Visión de Salomé” a principios del siglo XX. En 1908 la bailarina y cantante de vodevil Ada Overton Walker (1880-1914) había presentado una versión en el espectáculo *Bandana Land*, continuando con este número los años posteriores. Brown ha señalado la importancia de esta aportación:

By claiming the dance [“Vision of Salome”] that by 1908 had become a signature for a new generation of modernizing white women, Overton was insisted that she be respected as an artist and choreographer (...) With her version she claimed a right to black female self-representation and at the same time aligned with white modern choreographers and dancers.¹⁰⁷

La Perla Negra fue una artista extraordinaria porque presentó en la ex-metrópoli una representación contra-hegemónica de la negritud. En sus entrevistas, dejará bien clara su independencia de carácter frente a la sumisión romántica de la mujer cubana, y en su búsqueda del reconocimiento profesional por parte del público aderezó su danza moderna con los elementos populares del baile afrocubano sin renunciar a los nuevos estándares normativos de la primera.

¹⁰⁵ BROWN, J., op. cit., p. 175.

¹⁰⁶ “Los teatros”, *La correspondencia de España*, 25-5-1917, p. 5.

¹⁰⁷ BROWN, J., op. cit., p. 180-181.

Referencias bibliográficas

ADIEGO, I. X., “Catalán Romani (caló catalá), in the Work of Juli Vallmitjana: An Initial Appraisal”, *Zeitschrift für Katalanistik*, nº 25, 2012, pp. 305-320.

ANÓNIMO, “Tassarba al ‘Liceo’ (Impressions d’un assaig general)”, *L’Esquella de la Torratxa*, 21-1-1916, pp. 54-56.

BLAS VEGA, J. y M. RÍOS RUIZ, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Tomo II, Madrid, Cinterco, 1988.

BROWN, J., *Babylon Girls. Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham, Duke UP, 2008.

CABALLERO, P. “Crónica teatral”, *La lectura dominical*, AÑO XIII, n. 1.188, 7-10-1917, pp. 649-650.

CLÚA, I. “Ídolos de la frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo”, *Lectures du genre*, nº 9, 2013.
https://www.academia.edu/7261395/%C3%8Ddolos_de_frivolidad_la_espectacularizaci%C3%B3n_del_cuerpo_femenino_y_las_celebrities_del_fin_de_siglo (acceso 4-1-2017).

COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2000 [primera edición 1961].

CRUCES ROLDÁN, C., “Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía. Los rituales flamencos”, en CRUCES ROLDÁN, C. (ed.), *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de cultura/Centro Andaluz de Flamenco, 1996, pp. 11-139.

DANIEL, Y., *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Indianapolis, Indiana UP, 1995.

DURANDIN, G., *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*, Barcelona, Paidós, 1990 [primera edición 1982].

EL DE TRIANA, F. *Arte y artistas flamencos*, Sevilla, Libros con Duende, 2012 [primera edición 1935].

FOGUET I BOREU, F., “Cartes i postals esparces de Juli Vallmitjana (1912-1919)”, *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’investigació i Experimentació Teatral*, nº 50-51, pp. 193-211.

FOGUET, F. y MESTRES, A., “Estudi introductor”, en VALLMITJANA, J., *Sota Montjuïc/Criminalitat típica local*, Tarragona, Arola Editors, 2004, pp. 9-31.

GALLEGO GARCÍA, T., “Cruce de razas”, *Cuba por fuera (apuntes al natural)*, La Habana, La propaganda literaria, 1890, pp. 231-240.

GOLDBERG, K. M., “‘Sonidos negros’: On the Blackness of Flamenco”, *Dance Chronicle*, vol. 37, n° 1, 2014, pp. 85-113.

_____, “Jaleo de Jerez and Tumulte Noir. Primitivist Modernism and Cakewalk in Flamenco, 1902-1917”, en K. M. GOLDBERG, N. D. BENNAHUM y M. H. HAYES, *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, Jefferson (NC), McFarland, 2015, pp. 124-142.

_____. *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco*, New York y Oxford, Oxford UP (en prensa).

GUILLAMON, J., “Juli Vallmitjana i els gitanos”, en VALLMITJANA, J., *De la raça que es perd*, Barcelona: Edicions 1984, 2005, pp. 7-44.

KARAYANNI, S. S., *Dancing Fear and Desire. Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Waterloo (Cánada). Wilfrid Laurie UP, 2004.

LÓPEZ PINILLOS, J., “La Perla Negra”, *Gente graciosa y gente rara*, Madrid, Pueyo, 1920, pp. 199-207 [1917].

NAVARRO, A., “Una danza original. De Cuba a La Alhambra”, *La nación*, 27-10-1917, p. 6.

NAVARRO, J. L. *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada Editorial, 1998.

_____. *La rumba*, Sevilla, Libros con Duende, s/n.

NELKEN, M., “Una conversación con La Perla Negra”, *El día*, 26-10-1917, p. 3.

ORTIZ NUEVO, J. L. y F. NÚÑEZ, *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.

PASO CANO, A. Y J. ABATI., *El asombro de Damasco*, 1916.

http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/ELASOMBRODEDAMASCO.pdf (acceso 30-12-2016).

PEDRELL, F., *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Pérez Oriol, 1897.

ROMERO, F., *Quimba, fa, malambo, ñeque. Afronegrismos en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988.

RIVAS CHERIF, C., “El baile negro en Madrid. Desde Perla Negra hasta Ruth Bayton”, *Estampa*, 24-1-1928, pp. 19-21.

THOMAS, H., *Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, Londres, Routledge, 1995, p. 74.

VIDAL, P., “Julli Vallmitjana”, *Revista del centre de lectura de Reus*, nº 44, 3ª época, 1921, p. 373-376.