

## *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*

Vera, A. (2020). Santiago de Chile: Ediciones UC y Casa de las Américas. 754 páginas.



Marisa Restiffo

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

mrestiffo@unc.edu.ar

El curioso título de este libro, que ha recibido el Premio de Musicología de Casa de las Américas en 2018 y que ha sido publicado simultáneamente en inglés por la Oxford University Press, refleja la dualidad constante que el musicólogo Alejandro Vera quiere destacar como principal característica del periodo colonial en la América hispana. El libro constituye una de las monografías más abarcadoras y completas que hasta ahora se han escrito sobre las prácticas musicales, los músicos y las instituciones musicales de una ciudad colonial del sur del Imperio español. Está estructurado en una introducción, cinco capítulos, una sección de conclusiones, diez apéndices, bibliografía e índice de contenidos. En los cuatro capítulos iniciales el autor examina todos los aspectos que las fuentes (documentales y musicales) le han permitido conocer sobre la vida musical de la ciudad en los diferentes espacios en que ésta tenía lugar (la catedral, los conventos y monasterios, el ámbito privado y el comercio musical, las fiestas y espectáculos públicos –donde también trata extensamente los entierros–); en el quinto y último aborda y actualiza las biografías de los y las profesionales de la música del Santiago de Chile colonial. Las conclusiones recuperan los temas principales de todo el libro y trazan un panorama general de las prácticas musicales del período colonial santiaguino en base a “*procesos de permanencia y cambio*” (p. 643, el destacado es del autor). El recorte temporal del libro se nos desdibuja: la

descripción de la ciudad y el tratamiento de los temas musicales parecen ir desde la fundación de la ciudad (1541) hasta algún momento del siglo XIX posterior a 1810, que el autor no precisa (¿1840?).

El marco teórico se basa en una cuidadosa selección de “lo mejor” de diversas escuelas historiográficas y capitaliza las experiencias de musicólogos prestigiosos del campo disciplinar específico en trabajos similares sobre otros espacios coloniales iberoamericanos (Illari, 2001 para La Plata; Baker, 2008 para Cusco; Irving, 2010 para Manila). La historia comparativa, el análisis estructural y la “narración densa” son las herramientas metodológicas que predominan en la construcción del discurso. A esto se suma el análisis musical como herramienta para conocer la sociedad (Waisman, 2016), enfocado desde una perspectiva históricamente informada, acompañada de valoraciones estéticas y enriquecida con una sumatoria de abordajes: tratadística, semiótica y retórica. Con esto Vera expresa que busca distanciarse de la musicología urbana, enfoque con el que se identificó en anteriores trabajos, intentando construir un relato en el que “lo musical y lo histórico son consustanciales” (p. 21). El aparato crítico es a la vez amplio, pluridisciplinar y actualizado.

Tratar de compendiar ese denso libro en este breve espacio sería una empresa infructuosa.

En cambio, como lectora interesada en el tema, sólo comentaré algunos aspectos que me han parecido destacables en cada una de sus secciones. El capítulo 1, dedicado a la catedral, es uno de los más extensos del libro. En él, el musicólogo chileno brinda una importante cantidad de nuevos datos sobre cargos y obligaciones de los miembros de la capilla, salarios, detalles de las diferentes conformaciones a lo largo del tiempo (particularmente completa para el siglo XVIII), descripciones y definiciones de los diferentes tipos de repertorios, explicaciones sobre la procedencia de las fuentes y su datación. La identificación de copistas provee pistas sobre la procedencia de obras que en el Archivo de la Catedral de Santiago (ACS) se conservan sin atribución de compositor. Todo esto se desarrolla en constante diálogo con los trabajos que le precedieron y estableciendo relaciones con otros casos de catedrales americanas y españolas. El capítulo (y el libro en su conjunto) contiene numerosas tablas que resumen los datos principales y brindan claridad a la exposición. Vera presenta pruebas según las cuales José Antonio González, sucesor de Campderrós, no registraría obras como compositor: a la luz de estas nuevas evidencias, el villancico *Festivos Zagales* (y su contrafactum *Al monte Carmelo*) sería una falsa o errónea atribución (pp. 124-125).

Las noticias sobre la vida musical en los conventos masculinos de franciscanos, agustinos y mercedarios es lo más notable del capítulo 2. El autor ha tenido en cuenta las diferencias entre las familias religiosas y sus normativas, que regulaban el papel de la música en la vida conventual (no así en el caso de las monjas), las liturgias particulares, las fiestas principales en que intervenía la música, el papel que le cabía al convento en las fiestas de la ciudad, los repertorios y los instrumentos que intervenían en su interpretación y la participación de músicos

contratados para los eventos más solemnes. Es interesante la discusión que abre el autor sobre la función de los instrumentos que se tocaban al aire libre (cajas, trompetas, clarines y pifanos), su “exclusión” de la música y los significados que esto tendría asociados: la marginación de indígenas y afrodescendientes que generalmente los tocaban. Por otra parte, entroncar la presencia de las bandas que en la actualidad actúan en procesiones y otros eventos cívicos de tono popular directamente con esta tradición colonial sin tener en cuenta los procesos independentistas y la influencia de la música militar en toda la primera mitad del siglo XIX (la música militar *per se* no tiene espacio en este extenso libro), me parece discutible. Si el lector o la lectora quiere recordar cuántos conventos femeninos había en el Santiago colonial y a qué familia religiosa pertenecían, debe abandonar el capítulo 2 (p. 165), dirigirse a la introducción y buscar trabajosamente el dato: eran cuatro, dos de clarisas, uno de agustinas y uno de carmelitas (p. 36). En este sentido, el libro resulta poco amable para el lector y la lectora: en una obra de tamaño extensión y profusión, los datos son difíciles de encontrar.

El enfoque elegido por el autor para el capítulo 3 (música en ámbitos privados y en el comercio) resulta muy prometedor. Conocer que algunos pensadores españoles propugnaban la poca afinidad a la música es muy revelador. El capítulo contiene minuciosas (a veces excesivamente) descripciones de los instrumentos que se hallaban en posesión de los particulares, no exentas de especulación. No obstante, Vera ha realizado indagaciones suficientes sobre terminologías de la época y brinda descripciones útiles a quienes se interesan por la organología. Muy distinto es el tratamiento de la música de danza (para tocar o bailar), en que el autor conjuga datos de diversas procedencias (diarios de viajeros, tratados musicales, libros de época sobre

coreografías, diccionarios, estudios previos, fuentes documentales) y nos brinda un interesante panorama sobre la música, su relación con la coreografía y con las prácticas de sociabilidad, la *performance* dancística y las formas en que estas prácticas tuvieron lugar en el Santiago colonial, concluyendo que “las danzas europeas no eran recepcionadas en la escena musical santiaguina pasivamente, sino reelaboradas según las costumbres y prácticas locales” (p. 377), promoviendo un “comportamiento social alineado con los ideales de la ilustración (*sic*) y el buen gusto” (p. 376). En relación con el creciente predominio de instrumentos de tecla está el tema de la aparición del repertorio “clásico” en Santiago, cuya fuente más importante es el *Libro sexto* de María Antonia Palacios: Vera pone en cuestión las hipótesis propuestas por Guillermo Marchant sobre la procedencia, la propiedad y los usos de este manuscrito. Además de una cantidad de nuevas fuentes que el autor presenta para sostener su entredicho, proporciona una explicación plausible sobre la aparición del manuscrito en el contexto religioso de la Recoleta Franciscana de Santiago. Por otra parte, el análisis musical que realiza de la Sonata I de Juan de Lambida (hoy conocido como Juan Andrés de Lombide y Mezquía)<sup>1</sup> se basa en el modelo del Clasicismo vienés, sin tener en cuenta la versión española del género y los modelos contemporáneos de composición en el ámbito ibérico, que divergen del modelo austríaco.<sup>2</sup> A la audición,<sup>3</sup> la sonata de Lombide está mucho más cerca de Scarlatti que de Haydn.

<sup>1</sup> Ortega (2000).

<sup>2</sup> Sobre la forma sonata en España en el siglo XVIII ver Leza, M. (Ed.) (2008), especialmente pp. 393-397 y 401-403. La misma referencia cabe para comparar con los análisis de Vera del capítulo 4.

<sup>3</sup> He podido escucharla en Spotify (<https://open.spotify.com/track/1wFASok6ROMTorLyKE8liF?si=69fe6f214b4340b8>) y acceder al manuscrito, disponible en el repositorio digital de la Biblioteca Nacional de Chile (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-350634.html>).

La fiesta como expresión de la dualidad colonial es el tema principal del capítulo 4, el más extenso de todo el libro. Resulta estimulante el apartado sobre las fiestas públicas, que incluye novedosos detalles sobre aspectos que desconocíamos, como, por ejemplo, la etapa de la preparación y la confección de invitaciones. Un aspecto interesante es la consideración del teatro junto a la música en el espacio festivo. El autor ha dedicado un apartado a la descripción y la diferenciación de cada uno de los tipos de representaciones que, con intervención de música, tenían lugar en el escenario público en que se transformaban las calles y plazas de la ciudad durante las fiestas. El capítulo incluye, además, apartados dedicados a las capellanías, las cofradías, las órdenes terciarias y sus aportes a las prácticas musicales, el uso de las campanas, de los fuegos artificiales y de los sonos guerreros de cajas militares y su impacto en el paisaje sonoro urbano, sus significados y sus relaciones con la representación del poder. Las prácticas musicales de las clases populares y de los espacios rurales (“música en los márgenes”) también encuentran aquí un lugar a través de la lectura de expedientes judiciales, censuras eclesiásticas y bandos de gobierno. Las músicas y danzas tradicionales de indígenas y de afrodescendientes también tenían lugar en las fiestas principales. “La muerte (o la música en los entierros)” es un apartado lleno de datos útiles en el que el autor ejerce una metodología cercana a la “historia conceptual”, alejándose de la mera definición lexicográfica, ensayando interpretaciones y reponiendo sentidos y significados a varios conceptos vinculados con la práctica musical que rodeaba al ritual mortuario.

El capítulo 5 se ocupa de músicos profesionales, es decir, “aquellos para quienes la música constituía una fuente de ingreso regular o contribuía directamente a su sustento diario”, tratando de “penetrar, hasta donde sea posible, en la biografía y trayectoria profesional de individuos

que hicieron de la música una forma de vida y, de ese modo, dejaron en la vida musical de la ciudad una huella importante” (p. 545). Aquí la asimetría de las fuentes emerge como problema principal en la construcción del relato historiográfico. Según el autor, la asimetría también se observa en diferencias de género, puesto que hay más información sobre frailes músicos que sobre monjas. Esto estaría directamente relacionado con la clausura obligada de las mujeres frente a la posibilidad de salir al mundo y participar de la vida musical de la ciudad de que gozaban los frailes y “por el sexismo propio de la época” (p. 547). Otro factor importante a considerar es la “condición étnica de los sujetos estudiados”, ya que las fuentes suelen callar sobre las trayectorias de indígenas y de afrodescendientes. Asimismo, el autor reflexiona sobre los desafíos que continúa presentando a los historiadores y las historiadoras de la música el tratamiento de las diferentes categorías étnicas que incluyen las fuentes documentales coloniales: las dificultades para hablar de raza y de multiplicidad sociocultural continúan vigentes a pesar del avance de los estudios subalternos y de la vigilancia epistemológica de una postura historiográfica posmoderna. Para sortear este pasaje entre Escila y Caribdis (“reproducir los estereotipos generados por el orden colonial” o “hilar más fino y establecer las diferencias [...] entre las prácticas musicales de un ‘angola’ y un ‘congo’”), Vera elige el acercamiento biográfico, cercano a la microhistoria, para los músicos cuya filiación institucional le ha proveído mayor documentación y le ha posibilitado un tratamiento individual; para los demás casos ha optado por “agruparlos colectivamente, en función del género o de la condición étnica” (p. 551). Los nuevos datos exhumados por Vera sobre los afrodescendientes músicos revelan que la participación de los esclavos en la vida musical santiaguina fue mucho más diversa y activa que la que hasta ahora conocíamos.

Como usuaria del libro encuentro tres aspectos en los cuales el autor podría haber sido más amable con el colectivo de lectores: 1) el uso de claves modernas para las partes vocales en las transcripciones de ejemplos musicales facilitaría el seguimiento de la argumentación analítica y la lectura en partitura; 2) un índice analítico y onomástico (que sí incluye la versión en inglés), enriquecería próximas ediciones y favorecería el aprovechamiento de los datos contenidos en todo el libro; 3) con frecuencia los ejemplos son demasiado breves y no es posible ponderar el análisis a través de ellos o confrontar/discutir lo que se está proponiendo.

Desde mi punto de vista –musicóloga dedicada a historiar la vida musical de una ciudad como Córdoba del Tucumán (Virreinos de Perú y del Río de la Plata, sucesivamente)–, el caso que presenta este importante y profundo trabajo monográfico reviste especial interés por tratarse de una ciudad colonial periférica, condición para la cual existían, hasta ahora, pocos estudios exhaustivos como éste. Junto al trabajo de Clarisa Pedrotti (2017), el *Dulce reato* contribuye a un conocimiento más profundo de las prácticas musicales, de las músicas y de los músicos en la región sur de Hispanoamérica colonial y demuestra que el estado de aislamiento de las ciudades más australes del territorio colonizado era menor del que imaginamos: los habitantes estaban al tanto de las novedades (incluidas las musicales) de las grandes ciudades (Madrid, México y Lima) y la música circulaba rápidamente. Las ciudades meridionales también estaban insertas en circuitos comerciales internacionales que las mantenían al día con el gusto, las ideas y la moda. Por último, quisiera rescatar un aspecto más que me ha parecido sensiblemente importante en este libro: los esfuerzos constantes del autor por descifrar los significados y comprender los sentidos que las diferentes músicas tenían para esos “otros” de ese otro presente que nosotros llamamos pasado.

## Bibliografía

- » Illari, B. (2001). *Polychoral Culture: Cathedral Music en La Plata (Bolivia), 1680-1730*. (tesis de Ph.D.). University of Chicago, Chicago, Estados Unidos.
- » Irving, D. (2010). *Colonial Counterpoint. Music in Early Modern Manila*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- » Leza, J. M. (Ed.). (2008). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Vol. 4. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- » Ortega, J. (2000). Lombide y Mezquía, Juan Andrés de. En Casares Rodicio, E. (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI (pp. 987-988). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- » Pedrotti, C. (2017). *Pobres, negros y esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*. Córdoba: Brujas.
- » Waisman, L. (2016). Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales. *Resonancias*, 20(38), 55-69.



## Biografía

### Marisa Restiffo

Doctora en Artes y Profesora en Educación Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Varios adelantos de su tesis, “El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Córdoba. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)”, han sido publicados en revistas académicas de Argentina y España. Integró el equipo de edición musicológica del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. En colaboración con Leonardo Waisman, es autora de la voz “Argentina” publicada en la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, editada por John Shepherd, David Horn y Dave Laing. Desde 2010 integra y dirige, junto a Leonardo Waisman, el Grupo de Musicología Histórica “Córdoba”, colectivo radicado en el CePIA (FA, UNC). Combina la investigación musicológica con su actividad como cantante en la Compagnia Scaramella, ensamble vocal dedicado al estudio y difusión de la música del Renacimiento y del Barroco, especializada en repertorio iberoamericano. Desde 2007 es docente del área Histórico Cultural del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la UNC.

## *Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)*

Vega Pichaco, B. (2021). Granada: Comares Música. 384 páginas.



Yurima Blanco García

Universidad de Valladolid, Valladolid, España

yurima.blanco.garcia@uva.es

El libro que se presenta ofrece un exhaustivo estudio del contexto musical cubano entre 1927 y 1946, etapa que la autora define como la construcción de la Música Nueva en Cuba. Precisamente, se acomete por primera vez una genealogía y examen de este concepto, para lo cual Vega toma como hilo conductor el análisis de la revista *Musicalia* en toda su órbita. El período analizado comprende desde la publicación de la revista *de avance* hasta el libro canon de Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, y la visita de Igor Stravinski a La Habana. Sin duda, se trata de un texto de referencia para comprender el entramado cultural y artístico de una época intensa y determinante en la creación musical cubana, atravesada por las tendencias del afrocubanismo y el neoclasicismo, pero, más allá de esos núcleos estéticos, permeada de discursos y prácticas divergentes, como bien argumenta la autora.

La estructura del libro permite recorrer de manera concatenada los principales acontecimientos que fueron configurando la Música Nueva en Cuba, articulados en tres grandes partes: I. Revistas, creadoras de opinión; II. Productores culturales y III. Tramas discursivas. Finalmente, y de especial interés para comprender esta etapa, son los anexos que aporta: el contenido de *Musicalia* (Anexo I) –ordenado por etapas, secciones

(artículos de fondo, reseña de libros, discografía y revistas) y, siguiendo esa estructura, en sentido cronológico– y, por último, el repertorio de música cubana ejecutado por la Orquesta Filarmónica de La Habana entre 1942-1946 (Anexo II).

Respecto a la primera parte, si bien el tema central es *Musicalia*, se examinan a lo largo de tres capítulos el panorama de revistas culturales cubanas. Entre las de mayor relevancia e interacción con *Musicalia* se consideran *Revista de avance* –núcleo del Grupo Minorista al que pertenecieron Alejo Carpentier, Amadeo Roldán, Jorge Mañach, entre otros intelectuales vanguardistas– y *Orígenes* –formada por los poetas José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Fina García-Marruz y el compositor Julián Orbón–. De hecho, Vega establece un interesante contrapunto entre las aportaciones de modernidad que insuflaron ambas publicaciones en el terreno literario y artístico (la primera, en los años 20 y 30 y, la segunda, en la década siguiente) respecto al correlato estético-musical expuesto por *Musicalia*. Formando parte de ese panorama dedica un capítulo a las revistas de música que coexistieron con ella: *Pro-Arte Musical*, *Conservatorio* y *La Música*.

Resulta insuficiente, con anterioridad al texto de Vega, el conocimiento sobre la revista fundada

por el matrimonio español formado por María Muñoz de Quevedo (A Coruña, 1886-La Habana, 1947) y Antonio Quevedo (Madrid, 1888-La Habana, 1977). Si bien se reconocen estudios parciales e inéditos sobre *Musicalia*<sup>1</sup> no se había acometido un estudio sistemático sobre su aportación a la Música Nueva y su puesta en valor a través de múltiples fuentes (artículos, programas de conciertos, correspondencia, críticas). El análisis de *Musicalia* deja entrever la siguiente periodización: “época cero” (1927-1928); 1ª época (1928-1932) y 2ª época (1940-1946).

La autora desgrana cada una de estas etapas, describe y examina las diferentes secciones, sus colaboradores, valora las portadas y anuncios y analiza los principales tópicos y focos de interés de la publicación desde una perspectiva crítica y entrelazada con el contexto cubano e internacional. Es evidente la afinidad y el compromiso de la revista con el medio español, ejemplo de ello es la colaboración de importantes escritores (F. García Lorca), compositores (F. Mompou, J. Nin, G. Pitaluga) y musicólogos (Adolfo Salazar, J. Bal y Gay, E. López Chavarri). En el plano internacional, plasmaron su firma compositores de México (J. Carrillo y C. Chávez), Estados Unidos (H. Cowell y A. Copland), Italia (A. Casella) y Rusia (S. Prokofiev). El análisis de la correspondencia también es aprovechado por Vega para mostrar el estrecho vínculo que sostuvieron con figuras tan influyentes como Manuel de Falla. Asimismo, la autora acentúa la gestión de *Musicalia* en el medio habanero a través de conciertos e instituciones que crearon para afianzar y expandir la ideología

de la revista. El libro hace patente el protagonismo de *Musicalia* como artífice y gestora de la Música Nueva en Cuba, una publicación de “avanzada” por su apuesta modernizadora, aunque no exenta del acento elitista, sesgado y de cierta “hispanofilia” que practicaron sus fundadores.

La segunda parte examina con agudeza la impronta de los denominados “productores culturales”, entendido en términos de Bourdieu (2002), que la autora relaciona con el capital cultural que ostentaron los compositores en el campo musical. Se abordan los afrocubanistas (Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Pedro Sanjuán); el Grupo de Renovación Musical (GRM), encabezado por José Ardévol; y otros de estirpe popular y, por ello, ubicados al margen de la Música Nueva, como Eduardo Sánchez de Fuentes, Ernesto Lecuona y Gilberto Valdés.

Resulta muy interesante la perspectiva crítica que asume la autora con relación al binomio Roldán-Caturla. Así como Carpentier (1946) los aunó en el penúltimo capítulo de *La Música en Cuba* y las fuentes historiográficas les sitúan en iguales coordenadas estéticas, Vega profundiza en la distinción de ambos músicos como portadores de un capital simbólico dispar, hecho que influiría, por ejemplo, en el estreno de sus obras (entre 1924-1939 la Orquesta Filarmónica de La Habana ejecutó diez obras de Roldán mientras sólo cuatro de Caturla fueron escuchadas) o los vínculos con personalidades e instituciones que coadyuvaron a su mayor o menor difusión.

También es de resaltar el análisis respecto a las dicotomías que mostraron los exponentes de la Música Nueva: algunos de sus principales gestores, como el matrimonio Muñoz Quevedo, Sanjuán y Ardévol, no ostentaban “carta de ciudadanía cubana”, con los inconvenientes que ello aducía en el medio artístico que procuraban

<sup>1</sup> Vega menciona una serie de artículos, capítulos de libros y su propia tesis doctoral como antecedentes del actual volumen. También, las referencias de Sáez, Carmen M.<sup>3</sup> (“*Musicalia* en el tiempo”, *Clave*, 1988, n.º 8, pp. 26-29 y n.º 9, pp. 40-43; y la existencia de una monografía sobre *Musicalia* en proceso editorial por parte del Museo Nacional de la Música donde se incluyen los capítulos de Clara Díaz, Yarelis Domínguez, Blanca Reyes y Carole Fernández.

transformar. Otras tensiones que discute la autora se relacionan con la “autorrepresentación” de estos músicos de origen español, ciertos rasgos de discriminación hacia la música afrocubana, el tinte racial que ostentaron algunos músicos –como Sánchez de Fuentes–, o las vicisitudes de los compositores para dar a conocer sus obras en el terreno nacional e internacional.

Respecto al GRM, Vega aporta un paso más en los hallazgos que sobre este movimiento vienen sucediéndose en la última década.<sup>2</sup> Su hipótesis sobre el proceso constructivo de la Música Nueva con anterioridad al movimiento liderado por Ardévol y la posición hegemónica conseguida por el músico catalán en los años cuarenta aparece sustentado a lo largo del libro. Resulta meridiano el análisis que realiza acerca de los discursos fluctuantes y contradictorios que, en el breve lapso de 1942 a 1946, fueron

forjándose en este grupo de compositores, cuyo punto detonante será el capítulo de Carpentier (1946) “Estado actual de la música cubana”. Vega da continuidad al planteamiento de Eli (2013) sobre la existencia de un escenario polisémico en esta etapa de modernidad musical y profundiza en la concomitancia, aunque peculiar en el seno del GRM, de repertorios comprometidos con elementos nacionales y propios de la contemporaneidad, entiéndase el neoclasicismo. Formando parte de ese capítulo aporta, también, un balance de la programación y el impacto de la Orquesta Da Cámara de La Habana, creada y dirigida por Ardévol en 1934 para la difusión de la Música Nueva y, en mayor medida, de repertorios históricos alineados con su aliento neoclasicista.

Precisamente, la tercera parte reflexiona sobre la superación de categorías como nacionalismo y neoclasicismo en el contexto complejo y fragmentado tras la renuncia de algunos integrantes del GRM y la repercusión que tendrían la visita de Stravinski y el texto de Carpentier. Muy interesante y sugestiva es la discusión que plantea Vega sobre el término “neonacionalismo”, resultado del “viraje ideológico” de Ardévol y otros compositores (como Edgardo Martín y Harold Gramatges) respecto a los elementos cubanos en sus composiciones y, obviamente, en relación con la puesta al día de las tendencias contemporáneas.

Entre los méritos del libro no puedo dejar de subrayar la búsqueda en archivos y la consulta de múltiples materiales más allá de las fuentes primarias conservadas en el Museo Nacional de la Música de La Habana. Como relaciona Vega, tanto en la bibliografía como en las sustanciosas notas al pie, esta investigación se extiende a fondos documentales, públicos y privados, localizados en Cuba, Estados Unidos, España y Francia. Asimismo, su pericia investigadora le conduce a establecer vínculos transnacionales y cómo estos

<sup>2</sup> En los últimos años varios musicólogos, casas discográficas e instituciones han aportado estudios, publicaciones y discos que realizan la impronta del Grupo de Renovación Musical, consultados todos por Vega, ejemplo de ellos son: Fanjul, J. L. (2013): Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba, en *Revista Argentina de Musicología*, 14, pp. 187-205, <https://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/78>; Morales-Caso, E. (2014): Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges. Análisis compositivo, Universidad Complutense de Madrid [tesis] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27918/>; Quevedo, M. (2016): Cubanness, Innovation, and Politics in Art Music in Cuba, 1942-1979, Indiana University, Jacob School of Music [tesis]; Blanco-García, Y. (2018). Las canciones de Hilario González en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial, Universidad de Valladolid [tesis] <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/33061> e *Hilario González. Catálogo razonado de obras*, La Habana: Ediciones Museo de la Música. A ello se suma la tesis en curso de Iliana Ross sobre José Ardévol (1911-1981). En cuanto a libros, destacan Giro, R. (comp.) (2009): *Grupo Renovación Musical de Cuba*, La Habana: Ediciones Museo de la Música y Guridi, R. (2013): *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*, La Habana: Ediciones Museo de la Música. En 2018, la revista *Clave* (n.º 20) dedicó un número monográfico al GRM. Por último, un resultado muy loable en la difusión de este movimiento es la colección *Grupo de Renovación Musical*, de la Casa Discográfica y Editora Musical Producciones Colibrí, donde se dedica un disco a cada compositor, que suma siete volúmenes publicados.



permearon las ideas y estrategias de los protagonistas de la Música Nueva. Se muestra con sentido crítico la naturaleza de estos intercambios y los posicionamientos e intereses que marcaron la órbita de *Musicalia*, así como los “productores culturales”, entre ellos, los compositores de las distintas tendencias que se estudian en el libro.

No es objetivo del texto abordar los repertorios desde el punto de vista del análisis técnico-musical, no obstante, la autora indaga en las críticas y resonancias de aquellas obras que sustentaron los paradigmas de la Música Nueva. Lejos de ser una carencia, estas aproximaciones de carácter histórico y estético acercan el estudio musicológico a otras disciplinas como la historia, la literatura, la crítica literaria y artística, ocupadas también de este período cultural. Tampoco la problemática de la identidad es central en su discusión, sin embargo, ofrece un excelente terreno de reflexiones y referencias para encarar futuras investigaciones sobre esta fecunda etapa. Una única sombra del libro es, desde el punto de vista editorial, la insuficiente calidad de las imágenes, hecho que no impide su lectura.

Como obra de referencia para la historiografía de la música cubana del siglo XX, el texto estimula la lectura, resuelve diversas problemáticas sobre el papel de la música y los productores culturales en el contexto artístico y social y permite plantear nuevas interrogantes. Por último, unas breves líneas sobre la autora destacan que Belén Vega es Titulada Superior de Violín y Doctora en Musicología por la Universidad de La Rioja, donde actualmente es profesora. Su trayectoria investigadora incluye la beca postdoctoral Juan de la Cierva y estancias en universidades y centros de investigación de Cuba (Casa de las Américas y UNEAC), Estados Unidos (*City University* y *Harvard University*), Suiza y Francia. Resultado de sus investigaciones sobre los vínculos entre España e

Hispanoamérica es la coedición de dos libros, así como su labor en la difusión y colaboración académica del grupo Música y estudios americanos, de la Sociedad Española de Musicología.

## Bibliografía

- » Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- » Carpentier, A. (1946). *La Música en Cuba*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- » Eli, V. (2013). Identidad nacional y música: un espacio para la reflexión en Cuba (1920-1940). En L. Sánchez de Andrés y A. Presas (Coord.). *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (311-329). Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.



## Biografía

### Yurima Blanco García

Doctora en Musicología. Máster en Música Hispana. Profesora de Música en la Universidad de Valladolid. Sus líneas de investigación están orientadas al estudio y recuperación del patrimonio musical y a la didáctica de la música. Ha realizado estancia de investigación en University of Miami. En 2018 obtuvo la beca Díaz-Ayala (Florida International University). Ha participado en proyectos I+d sobre Formación de profesorado en música y en proyectos internacionales sobre patrimonio musical cubano. Es autora de *Hilario González. Catálogo Razonado de Obras* (La Habana, 2018) y coautora de 11 libros. Ha publicado artículos en *El oído pensante*, *LEEME*, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Boletín Música, Didacticae, Tabanque y Clave*. Ha colaborado como investigadora en el Museo Nacional de la Música (Cuba) y docente en UNIR.

## Copla, ideología y poder

Encabo, E. y Matía Polo, I. (Eds.). (2020). *Madrid*: Editorial Dykinson. 286 páginas.



Isabel Ferrer Senabre

Investigadora independiente

isabel.ferrer.senabre@gmail.com

La copla está de moda, si es que alguna vez dejó de estarlo. Gracias al empuje de la mirada feminista y *queer*, diferentes producciones han conseguido actualizar la mirada sobre el género, despojarlo de los prejuicios elitistas –esos prejuicios que nuestras abuelas nunca tuvieron– y, más todavía, reivindicarlo como un espacio para repensar nuestra visión de la cultura. Por ejemplificar este giro, recientemente en España hemos presenciado, entre otros, los éxitos del *podcast* “¡Ay, campaneras!” de la investigadora Lidia García (2020) o del anuncio de una marca de cerveza protagonizado por Lola Flores recreada gracias a la inteligencia artificial (2021). En definitiva, la necesidad de revisión de lo coplero que se apuntaba desde algunos ámbitos académicos hace algunos años –Ramos (2003, p. 113) o Martínez (2013), por citar dos textos destacados– está experimentando un beneficioso camino de ida y vuelta con el público.

El libro *Copla, ideología y poder*, editado por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, nutre este espíritu de reivindicación de estas músicas que gozaron de su mayor popularidad en aquellos años donde pasamos del blanco y negro al color bajo el yugo de la dictadura franquista. El compendio surgió a raíz del congreso homónimo celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en febrero de 2019, organizado por la Comisión de Trabajo de la SEdeM “Música y artes escénicas”. Se integra en una nueva

hornada de publicaciones colectivas en torno a las músicas escénicas de la primera mitad del siglo XX, unas músicas protagonizadas por canciones unipersonales performadas, en su mayoría, por mujeres. Así, el volumen crea un interesante vínculo de continuidad temporal con el libro *Miradas sobre el cuplé en España* (2019) –editado también por Enrique Encabo–, donde se ahondaba en el fenómeno del cuplé, considerado uno de los precedentes de la copla. Si bien en el caso de *Miradas* se trabaja sobre una temática que ha disfrutado de un recorrido académico más amplio, en *Copla, ideología y poder* nos encontramos con estudios frescos de fenómenos musicales menos abordados hasta la fecha. En ambos casos, hay que agradecer a los editores su incansable tarea de difusión del estudio de estos géneros mediante encuentros académicos de debate y publicaciones. Asimismo, para quienes guste la parte más prosaica de la edición, el ejemplar está bien trabajado, es accesible y se adapta a aquellas personas que disfrutamos de la lectura con el lápiz en mano.

A nivel cronológico, a diferencia del grueso de la literatura musicológica anterior sobre la época franquista, el libro combina los estudios de décadas de los cuarenta y los cincuenta con los años sesenta y posteriores, con una mayor atención a estos últimos. En todo caso, no está de más recordar que el Franquismo fue una época ardua para buena parte de la población y este

hecho, inevitablemente, se refleja de diferentes formas cuando se encaran las investigaciones. Al mismo tiempo, no es sencillo evitar las garras de la banalización en torno a la “memoria sentimental” sobre las formas de consumo cultural, fenómeno hartamente explotado por libros y programas de televisión. El volumen supera con creces estos y otros inconvenientes que nos legó la dictadura. Además, colabora en acortar el camino que, en mi opinión, le queda por recorrer a la musicología si la comparamos con el desarrollo teórico sobre el estudio de la dictadura al cual han llegado otras disciplinas. En el caso musicológico, y de un modo genérico, en el estudio de la época franquista creo también que se conseguirían resultados de mayor calado si se introdujera la historia oral en interrelación con el estudio de fuentes escritas y audiovisuales.

Enlazando ya con el contenido del libro, el título *Copla, ideología y poder* resume con fuerza el eje sobre el cual pivotan buena parte de los estudios, además de conseguir aunar la multiplicidad de aspectos donde la copla fue protagonista o secundaria: desde su presencia en diferentes medios de comunicación hasta su vinculación con la estética *camp*. Para llevar a cabo esta tarea, la estructura del volumen se divide en tres bloques. El primero, llamado “Copla e ideología”, examina la historia de algunas manifestaciones del género en conexión con el contexto sociopolítico franquista; el segundo, bajo el lema “A un lado y a otro del Atlántico”, repasa los espacios de creación y difusión del género, atendiendo a los intercambios culturales con Latinoamérica; por último, el tercer bloque enfoca una revisión del concepto “copla”. En resumen, como aciertan en describir los editores en la sinopsis del libro, tenemos a nuestra disposición una “radiografía cultural” del país a través de un análisis multifacético de la copla, que viaja del pasado hasta nuestros días.

No hay mejor manera de inaugurar un libro de estas características que con un primer capítulo, escrito por Elena Torres, dedicado al estudio del chotis “Ya hemos pasado”. La autora construye un texto tremendamente eficaz, con momentos y referencias bien escogidos para entender el valor simbólico que esta pieza musical ha atesorado a través del tiempo. Nos habla de las circunstancias de creación de la obra, incluyendo fuentes hemerográficas, el análisis de lo performativo de la intérprete Celia Gámez y los espacios de difusión musical. El escrito no se detiene en el pasado y se acerca hasta nuestros días para explorar cómo este chotis sigue ejerciendo de proclama simbólica que se adapta a todo el espectro ideológico político.

El siguiente capítulo, de Julio Arce, toma como punto de partida las recepciones que el dictador Franco y su mujer llevaron a cabo en el Palacio Real de La Granja cada 18 de julio desde 1940 hasta 1975, en conmemoración del golpe de estado de 1936. La música que acompañó estas celebraciones fue acorde a la imagen que el Estado quería construir para el exterior. El análisis sirve a Arce para realizar una valoración de la vinculación de la copla con el aparato institucional del franquismo, recordándonos que no le fue exclusiva y que su apropiación “se vio favorecida por la prohibición de otros tipos de canciones que fueron perseguidos” (p. 59).

Por su parte, Enrique Encabo se adentra en los *star studies* y explora a través del film “El balcón de la luna” (1962) cómo se fueron modulando los modelos del género femenino –y también masculino– en los primeros años sesenta. La película, de Luis Saslavsky, explica la vida de tres estrellas ficticias de la canción, encarnadas por Lola Flores –cantando su famosa versión de “A tu vera”–, Paquita Rico y Carmen Sevilla. Mediante el análisis de estas representaciones de lo femenino,

Encabo revela lúcidamente la transición entre el primer franquismo, centrado en un discurso ruralizante, y el *desarrollismo*, ligado a la modernidad y lo urbano.

Muy interesante resulta el objeto de estudio y análisis de Atenea Fernández Higuero centrado en la Radio Pirenaica, también durante el periodo desarrollista. La Pirenaica fue la radio del Partido Comunista Español en el exilio, emitiendo desde el este de Europa. Fernández Higuero utiliza fuentes primarias como guiones y cartas al director de la audiencia y una encuesta de opinión de la propia radio. Estas fuentes le permiten trazar una panorámica de la evolución de la emisora y atender a la combinación de factores tales como música comercial, exilio y antifranquismo.

El segundo bloque del libro se adentra en diferentes escenas musicales españolas y latinoamericanas en un rango temporal que abarca desde los años veinte hasta mediados de los años cincuenta. Los primeros años de la República en el terreno musical son descritos por Juan Antonio García Díaz en relación con la ciudad de Cádiz, ofreciendo un amplio panorama del ocio del momento y la situación de artistas y empresas del espectáculo. Esta atención por la variedad de espectáculos y sus hibridaciones lo encontramos también en los textos sobre el cantaor flamenco Pepe Marchena y sobre el ballet coplero *El Quite* (1931) de Tomás Borrás. Ambos capítulos, escritos respectivamente por María Isabel Díaz Torres y Alejandro Coello Hernández, se adentran en el mundo de lo andaluz, la danza y sus imaginarios a través, en este caso, del protagonismo de figuras masculinas.

Los capítulos sobre contextos latinoamericanos fijan su atención en las producciones audiovisuales argentinas, chilenas y mexicanas. El texto de Rosa Chalkho y Antonio López Pastor profundiza en la complejidad de los procesos de diáspora

a través de los artistas españoles exiliados a Argentina que formaron la mayor parte del elenco de la película “La dama duende” (1945) –también dirigida por el mencionado Saslavsky. Así, se explora el cine y el rol central de la música como espacios de identidad para la inmigración en conjunción con las corrientes artísticas del momento y la situación política del país acogedor, en lo que los autores llaman “clima de época de exilio” (p. 149). Por su parte, Juan Lorenzo Jorquera nos ofrece un resumen de las impresiones que provocó en la prensa las actuaciones de las principales estrellas del cuplé y la copla en Chile, desde La Argentina hasta Miguel de Molina, en un relato que nos transmite un retrato del proceso de internacionalización del género y de sus artistas.

El cine vuelve a ser la base del análisis en el capítulo firmado por Teresa Fraile, quien indaga sobre la presencia de lo español en el cine mexicano de mediados del siglo xx. Esta interacción se forjó a través de diferentes ejes: los estereotipos de la emigración española a través de personajes prototípicos; el uso de los tópicos de la españolidad y del género de la españolada como una forma de canalización del duelo diaspórico; y, por último, la presencia del *star system* de la canción española en las coproducciones fílmicas entre ambos países, incidiendo asimismo en la interacción entre roles de género, clase social, entorno de carácter rural y músicas que caracterizaron estas películas.

El último bloque del libro (“Repensando la copla”) lo inicia el artículo de Ibis Albizu, en el cual, a modo de ensayo, se resalta el papel de lo exótico como alteridad en la copla con una mirada atrás hacia siglos anteriores y su relación con la creación de la españolada y el estereotipo de lo folklórico, deteniéndose en personalidades como Pastora Imperio o los Coros y danzas de la Sección

Femenina. Por su parte, Alberto Caparrós analiza la polisemia de la palabra copla y sus alternativas, variantes y ausencias, así como realiza un recorrido temporal de la semántica en relación con las músicas de moda. El texto trabaja con la idea que el uso de la palabra copla estuvo muy ligado con la idea de lo andaluz y lo sentimental, y fue explotado comercialmente en este sentido a partir de finales de la década de los cuarenta.

Los dos siguientes textos se enfrentan a temáticas menos exploradas hasta la fecha. Inmaculada Matía Polo nos acerca a las salas de fiesta en la España desarrollista a partir del estudio de caso del local madrileño “El molino rojo”. El espacio se distinguió por su oferta atrevida y lúdica con mayor exhibición corporal que otros locales, aunque, como también alojó la práctica de la prostitución de forma mal disimulada, con esa doble moral que el régimen franquista usó a su voluntad. Por otro lado, Marco Antonio Juan de Dios describe la relación de la copla con la industria discográfica, poniendo el acento en cómo esta última ha marcado el desarrollo del género y cuáles han sido los límites y condicionantes. Finalmente, y retomando lo mencionado al inicio de este escrito, parte del impulso rejuvenecedor que ha recibido la copla ha venido desde las relecturas desde las teorías feministas y *queer*. En esta línea, el texto de Santiago Lomas Martínez nos adentra de un modo accesible a este conjunto de ideas a través del análisis de las coplas escritas por Rafael de León.

A modo de conclusión, el libro *Copla, ideología y poder* destaca por su inteligencia para analizar temáticas sugerentes, su capacidad para despertar nuevas posibilidades de estudio, así como por haber encontrado un tono narrativo interesante tanto para el análisis académico como para una lectura capaz de traspasar fronteras disciplinares y de público.

## Bibliografía

- » Cruzcampo TV. (2021). *Con mucho acento*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Yewm6TfLZ3Q>
- » Encabo, E. (2019). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- » García, L. (2020). *¡Ay, campaneras!* Podcast. Recuperado de <https://lidiagarciagarca.com/podcastaycampaneras/>
- » Martínez, S. (2013). *Stick to the Copla! Recovering Old Spanish Songs*. En S. Martínez y H. Fouce (Eds.). *Made in Spain. Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- » Ramos, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea.



## Biografía

### Isabel Ferrer Senabre

Es Doctora en Musicología (Universitat Autònoma de Barcelona) y educadora social (Universitat de València). Subdirectora de la revista *TRANS*, miembro del equipo editorial de la *IASPM Journal* y codirectora de las colecciones de música de la Institució Alfons el Magnànim (València, España). Actualmente colabora en tareas de edición y en la divulgación de la musicología en radio y prensa. Más información: <https://ferrersenabre.com>