

**De aquellas zarzuelas al sonido Miami:
relaciones transatlánticas en la escena popular**

TATIANA ARÁEZ SANTIAGO, ENRIQUE ENCABO FERNÁNDEZ
E INMACULADA MATÍA POLO

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(2)

Cita recomendada:

Aráez Santiago, Tatiana; Encabo Fernández, Enrique y Matía Polo, Inmaculada. 2021. "De aquellas zarzuelas al sonido Miami: relaciones transatlánticas en la escena popular". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**DE AQUELLAS ZARZUELAS AL SONIDO MIAMI:
RELACIONES TRANSATLÁNTICAS EN LA ESCENA POPULAR**

Tatiana Aráez Santiago (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
Enrique Encabo Fernández (Universidad de Murcia)
Inmaculada Matía Polo (Universidad Complutense de Madrid)

Los siglos XX y XXI se presentan como espacios de modernidad, donde los procesos de intercambios e hibridación se incrementan al amparo de nuevos medios de difusión de información, como el cine y, posteriormente, la radio y la televisión. Estas transformaciones tienen su particularidad en el propio espacio latinoamericano, cuyo devenir viene definido por una época de transiciones, identidades y asentamientos de los desarrollos sociales y políticos acontecidos en la pasada centuria; los comienzos de las independencias nacionales y el establecimiento de parámetros socioeconómicos que han determinado la contemporaneidad de las diferentes naciones que componen el continente. La música, y más concretamente la escena popular, como aspecto incluido dentro de la cultura, no queda al margen de estos procesos, sino que forma parte de ellos, convirtiéndose en un receptor y espejo a partir del cual se pueden analizar y comprender las distintas realidades que han marcado la historiografía de la contemporaneidad americana (Eli 2018: 9).

A pesar de estas constantes interacciones, en un contexto de tránsitos y de hibridaciones, donde las identidades culturales se construyen a través de “los otros” y no con su espejo, los distintos géneros se ven conformados y alimentados de nuevas propuestas, a veces alejadas de su lugar de creación, de acuerdo con un nuevo concepto de movilidad. En este sentido, más que de encuentros puntuales, tenemos que hablar de una red de intercambios culturales enormemente rica y sostenida, que conlleva no solo trasvases de repertorio y estilos, sino de intérpretes, compañías y maestros que modifican sus espacios de producción y sus lugares de residencia conforme a nuevos espacios de oportunidad y de desarrollo.

En este contexto, lo local se convierte en global, y su influencia se amplifica. Tal y como establece Motti Regev, a partir del concepto del cosmopolitismo estético, surgen procesos de integración de nuevas formas sonoras en un

determinado contexto regional a través de herramientas generadas por los mecanismos de difusión internacional y por los procesos de globalización (2007: 317-341). Ritmos anteriormente vinculados a un determinado espacio, se difunden a través de su inserción en películas o su grabación, y son conocidos en un nuevo contexto que los integra dentro de su tradición sonora. En estos espacios difuminados, las músicas académicas y populares rompen sus bisagras y comparten escenas, alejándose de patrones y modelos establecidos. Siguiendo a la profesora María Fouz en relación con su análisis del compositor argentino Isidro Maiztegui, el fenómeno migratorio que se produce entre España y Latinoamérica a lo largo del siglo XX condiciona desde diversos puntos de vista el relato vital, la autoconfiguración identitaria, pero también los modelos de producción musical, que se alteran desde la perspectiva de una narratividad fragmentada y múltiple. En este sentido, el compositor construye su discurso musical en función de los contextos ideológico-culturales en los que desarrolla su actividad, tanto en la península como en América, y con los que establece una relación transnacional, y, por otro, de las influencias culturales que recibe y decide asumir como propias (Fouz 2021: 401).

Estos procesos son desiguales dependiendo de los desarrollos de los diferentes países y en ningún caso se puede hablar de una narrativa homogénea. Reflexionar sobre la escena mexicana o argentina no tiene parangón con lo que está aconteciendo en Costa Rica, Venezuela o la América andina. Cuestiones como la especial orografía del terreno, más accesible en las ciudades vinculadas a la cultura atlántica, o dificultosa en el caso de la cordillera, la situación costera o de interior de las capitales, o su ubicación en tradicionales circuitos de intercambios ha definido en gran medida su desarrollo económico y cultural, y, como consecuencia, la importancia de los espacios de representación, el tipo de repertorio generado o la llegada de un mayor o menor número de influencias sonoras y estéticas.

También es desigual la propia emigración de músicos y compañías. Si bien en algunos casos las formaciones musicales y dancísticas viajaban con todo su elenco, especialmente a finales del siglo XIX, en otros muchos casos vemos representados modelos de giras en las que únicamente se trasladan uno o dos intérpretes, efectuando programas que se acercaban al formato de recital, y

dejando a un lado o adaptando la representación de obras de gran formato. Por tanto, hablamos de un entramado cultural complejo, cuyo discurso necesita ser repensado y llevado a la actualidad.

Todas estas cuestiones, trascendentes, no han sido abordadas por la musicología hasta época actual. Las razones las encontramos, por un lado, en la propia dirección de la disciplina, que no es sino recientemente cuando ha tomado en consideración materias vinculadas a la música popular y, específicamente, a los estudios de la escena popular como objeto de análisis, mientras que, por otro lado, tenemos que hablar de la situación de algunos archivos, cuya pérdida de fondos o dificultad de acceso a los mismos, hace complicado un acercamiento a las fuentes. Estas cuestiones nos hacen jugar con la disyuntiva entre lo español y el cosmopolitismo, y permiten abordar el estudio de la escena popular y académica desde una perspectiva global, cuestionando aspectos performativos, de creación o de industria, hasta ahora obviados o abordados desde un prisma regionalista.

Con el fin de avanzar en el conocimiento, en este *dossier* ofrecemos seis visiones que, desde diferentes enfoques, abordan varios de los temas anteriormente apuntados. Se trata de seis textos heterogéneos en sus planteamientos y temáticas, y precisamente en esta diversidad radica su riqueza.

Al hablar de los contextos de creación y recepción en la escena transatlántica no podemos dejar de observar un producto cultural tan característico como la zarzuela. Nacida —en su formulación moderna— a mediados del siglo XIX, esta tipología de espectáculo lírico-teatral ha merecido la atención de la historiografía, plasmada en numerosos textos en esta vertiente. Sin embargo, la zarzuela no es únicamente un formato dramático-musical, sino que porta consigo numerosas connotaciones ideológicas que aluden directamente a las sociedades que le dan sentido (Encabo 2007). Si bien desde un punto de vista diacrónico estos valores atribuidos han sido convenientemente estudiados, no ha merecido tanta atención el estado actual del género. A ello dedica Sergio Camacho su texto, contemplando las diferentes significaciones que la zarzuela adquiere durante el siglo XX —ligando a las élites criollas y a la población migrante a la metrópolis o, por el contrario, constituyendo a partir de

las variantes surgidas en los diferentes países nuevos modelos idiosincráticos—, convirtiéndose en un artefacto cultural de primer orden —fundamentalmente a partir del discurso musical, no únicamente de la lengua— en territorios como México, Argentina, Uruguay, Ecuador o Estados Unidos.

Los trasvases y las transformaciones son procesos que favorecen la reconfiguración de la identidad artística y la resignificación musical, estrechamente vinculadas al constructo colectivo. Andrea Bolado estudia, a partir de la figura de Horacio Guarany, los puentes que se construyen entre la canción argentina y las corrientes que conforman la escena musical española. Para ello, profundiza en la figura de este músico y su producción discográfica en España, al mismo tiempo que resalta los aspectos que legitima a través de sus acciones, recursos y procesos de autenticación del mensaje sonoro, con el fin de converger con los ideales musicales y político-sociales de la escena musical española del momento y conformar, así, un estereotipo del gaucho liberador (Sanjuan 1973: 64). En esta línea, Rosalía Castro centra su atención en un grupo de mujeres que, en la década de 1960, suman su voz a la canción con contenido social y político en España; una época en la que la mujer adquiere paulatinamente un papel más activo en la sociedad y la cultura de un país que vive un desarrollo cultural, económico y modernizador, y que es testigo de voces que asumen un nuevo repertorio latinoamericano en la búsqueda de una opción en la que la libertad, la justicia y la revolución ocupen un lugar destacado. En esa selección de repertorio compartido, destacan nombres como Maite Idirin, que interpreta a Atahualpa Yupanki (1968); Elisa Serna, que toma como referencia a los cubanos Milanés (1972) y Nicola (1975); Ana María Drack, que se sirve de Silvio Rodríguez (1978); Rosa León, vinculada a María Elena Walsh (1975); o Ana Belén y Víctor Manuel (1983), que cantan a Gilberto Gil, entre otros. Estas traslaciones que se producen no sólo al interpretar un repertorio propio de la escena latinoamericana en España, sino vinculadas al sujeto y género de los cantantes, conllevan una resignificación del contenido en el que la mujer participa del cambio social y político que se vive, en el caso de España, durante el desarrollismo y, posteriormente, la Transición. En este sentido, la autora analiza las translaciones mediante conceptos como el *crossover* (Brackett 2002) y la “traducción intercultural” (Garay 2001).

A este desplazamiento e hibridación, se suman conceptos como el de autenticidad e identidad múltiple en la propuesta de Francisco Bethencourt y Daniel Gómez, quienes reflexionan sobre la contribución de una nueva generación de músicos cubano-españoles en la escena del *jazz* y del “nuevo” flamenco en Madrid. Con un análisis de la escenografía, grabaciones y *performances*, los autores reflejan los trasvases que se producen entre generaciones y proponen repensar etiquetas que, como *jazz-flamenco*, *flamenco-jazz* o *cuban-flamenco*, evidencian una realidad más compleja que la que a priori percibimos —conectando en este sentido con los conceptos de hibridación cultural propuesto por Néstor García Canclini (1990) y de hibridación transcultural de Gerhard Steingress (2004)—, en un escenario en el que conviven diálogos que enriquecen la escena popular en ambos lados del Atlántico.

Marta Rodríguez propone un estudio de caso al revisitar *Punto y Tonadas* (1980-81) de Carlos Fariñas. Con un enfoque más analítico, a través de esta pieza para orquesta de cuerda la autora pone el foco en los conceptos de gesto y narratividad musical, mostrando no sólo las bases que favorecieron la versatilidad del compositor, sino los elementos semánticos y las nuevas fórmulas empleadas por el músico, en una estructura en la que conviven la unidad en el contraste y una alternancia que, procedente de la música cubana de origen campesino, evidencia las diferencias culturales que, a partir de los años ochenta, los compositores cubanos muestran a la hora de abordarla en la creación instrumental académica.

Finalmente el capítulo a cargo de Marco Antonio Juan de Dios, a partir del estudio de caso de Miami en la década de los años 90, analiza cómo los grandes núcleos de población aglutinan los centros de poder de la industria discográfica generando un efecto llamada: en este sentido, las oficinas de las discográficas fomentan la creación de nuevos estudios que alimentan su catálogo y, la concentración de estos, provoca movimientos migratorios de ingenieros, productores y músicos de sesión que encuentran en estos espacios la oportunidad idónea para su desarrollo profesional. Lo que Juan de Dios llama la “miamización” conllevará un proceso de construcción sonora compleja, que identificamos geográficamente con el trabajo de productores y en el que

confluyen elementos personales que refuerzan el sentido de identidad cultural de cada artista.

La escena popular española y americana, con representaciones múltiples de acuerdo a los ejes transversales que se establecieron en su conformación, precisa de diferentes aproximaciones para el abordaje de su estudio. Con las investigaciones que ahora presentamos, consideramos que el lector puede acercarse a una visión compleja y diversa de lo que representa la música, que más allá de barreras epistemológicas, cronologías estrictas o límites geográficos, se mueve dentro de patrones de mestizajes, hibridaciones y una identidad cambiante. Con esta vocación integradora, el resultado de este *dossier* se contextualiza dentro de un nuevo marco de estudio de la escena popular, donde el cuestionamiento de las categorías tradicionales, así como el auge de discursos diversos y transnacionales sustituyen a visiones convencionales y canónicas que la musicología ha tomado en consideración en un pasado no muy lejano.

Referencias bibliográficas

- Brackett, David. 2002. *Popular music studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- Eli, Victoria. 2018. "Introducción". En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, 7-12. Madrid: SEdeM.
- Encabo, Enrique. 2007. *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones.
- Fernández Garay, Ana. 2001. "La traducción intercultural (II): la incorporación nominal en ranquel". *Anclajes* 5(5): 41-53.
- Fouz, María. 2021. "Lo argentino como fragmento identitario de un músico migrante: el compositor Isidro Maiztegui (1905-1996)". En *Desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transoceánicas*, 401-417. Madrid: Dykinson.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Regev, Motti. 2007. "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within". *Cultural Sociology*, 1(3): 317-341.

Steingress, Gerhard. 2004. "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos". *Música oral del Sur*, 6: 119-152.