



Otoño 2021, nº16 (2)

## ETNOMUSICOLOGÍA

XXXVI European Seminar in Ethnomusicology  
"Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage  
in the 21st Century"

**Julia Escribano Blanco 2**

II Encuentro Nacional de Docentes de Música de Cuenca /  
X Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología "La  
educación y la formación musical en el siglo XXI: Relación  
con la Competencia clave 8. Conciencia y expresión  
culturales"

**Miriam Castellanos López 7**

## Dossier "Creación y recepción de la escena popular. Relaciones transatlánticas en el siglo XX"

**Tatiana Aráez Santiago, Enrique Encabo  
Fernández e Inmaculada Matía Polo (editores)**

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

**Tatiana Aráez Santiago,  
Enrique Encabo e Inmaculada Matía 12**

La zarzuela como plataforma de negociación  
sociocultural transoceánica

**Sergio Camacho 20**

Nuevo cancionero argentino desde el exilio. Horacio  
Guarany en la escena musical española (1974-1978)

**Andrea Bolado 34**

La canción de autor latinoamericana a través de la  
voz de las cantantes españolas. *Crossover* y  
traducción intercultural (1968-1983)

**Rosalía Castro 54**

La "miamización" del cantante español: el productor  
musical latino como estrategia de  
internacionalización

**Marco Antonio Juan de Dios 72**

La narrativa escénica popular en el gesto melódico  
de *Punto* y *Tonadas* de Carlos Fariñas (1934 - 2002)

**Marta Rodríguez Cuervo 89**

Intercambios (trans)atlánticos: aportación de las  
nuevas generaciones de músicos cubano-españoles  
en la escena de jazz-flamenco como puente con  
América

**Francico Bethencourt y Daniel Gómez 108**

DATOS DE LOS AUTORES 130

### Equipo

**Dirección:** Teresa Fraile Prieto

**Equipo editorial:** Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez,  
Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló  
Navarro, Sara Revilla Gútiérrez, María Salicrú-Maltas

**Edita:** SIBE Sociedad de Etnomusicología [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)

**Contacto:** [etno.cuadernos@sibetrans.com](mailto:etno.cuadernos@sibetrans.com)

**XXXVI European Seminar in Ethnomusicology**  
**“ETHNOMUSICOLOGY AND INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE**  
**IN THE 21ST CENTURY”**

**Universidad de Valladolid, 13 a 18 de septiembre de 2021**



**Julia Escribano Blanco**

Aquí estamos después de seis días de presentaciones, debates y música, y tengo que decir que aunque es difícil realizar una síntesis del congreso debido a la variedad de temáticas expuestas hay algo que es evidente: el conjunto de intervenciones apunta hacia una profunda transformación de la disciplina.

Britta Sweers

Esas fueron las palabras con las que Britta Sweers -presidenta del ESEM-European Seminar in Ethnomusicology durante los últimos siete años- comenzó su discurso de clausura en el XXXVI congreso del ESEM. Este evento internacional, organizado desde la Universidad de Valladolid, tuvo lugar la semana del 13 al 18 de septiembre en modalidad online, y en él intervinieron casi setenta ponentes y algo más de una centena de participantes.

Con el título “Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage in the 21<sup>st</sup> Century”, el tema central del encuentro fue el debate sobre Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), con especial énfasis en el rol que la música y la etnomusicología desempeñan en diversas manifestaciones patrimoniales, así como en los proyectos de la UNESCO.

La complejidad de esta cuestión fue ilustrada ya en la conferencia de apertura impartida por Naila Ceribašić, profesora del Instituto de Etnología y Folklore de Zagreb, Croacia. En calidad de investigadora del Programa de la UNESCO para la salvaguarda del PCI, Ceribašić reflexionó sobre cómo los procesos de patrimonialización a los que se someten ciertas manifestaciones culturales pueden potenciar la sensibilización y la tolerancia del *outsider*, además de otorgar visibilidad

a la propia comunidad e incrementar así su capacidad de impacto en la economía regional o nacional, especialmente a través del turismo. De hecho, estos complejos procesos de patrimonialización están vinculados, en numerosas ocasiones, con otros procesos de transformación de las prácticas, repertorios y significados asociados. Así quedó reflejado, por ejemplo, en la comunicación de Grazia Tuzi (Universidad de Roma La Sapienza, Italia) sobre la espectacularización de las tradiciones coreúatico-rituales de los Voladores de Cuetzalan, o en la intervención de Carlos Villar Taboada (Universidad de Valladolid), centrada en el proceso de espectacularización del folklore de Galicia en la *Gran Cantata Xacobeá* de Rogelio Groba.

Sin embargo, no parece que desde la propia UNESCO se preste suficiente atención a la música como un dominio específico del PCI y, en este sentido, Ceribašić demandó una mejora urgente de la labor de los académicos. De acuerdo con su visión, el papel de los etnomusicólogos

debería ir encaminado hacia la implementación y el desarrollo de estos procesos y, para ello, sería necesario reforzar el compromiso con sus propias actividades. Esta misma idea fue expuesta de forma ejemplar por Tiago de Oliveira Pinto (Universidad de Música Franz Liszt de Weimar, Alemania) cuya ponencia criticaba la falta de influencia que posee la etnomusicología en las convenciones y propósitos de la UNESCO, si se tiene en cuenta que al menos el 60% de los elementos inscritos en la Lista Representativa del PCI son géneros e instrumentos musicales o bien están directamente relacionados con la música (danza, artes escénicas, festivales, etc.). Más allá de la crítica hacia el organismo internacional y sus políticas de trabajo, el ponente reclamó la necesidad de actualización de la propia disciplina etnomusicológica, que debería renovar sus epistemologías.

De este modo, se exige una reflexión constante por parte del investigador en lo relativo al papel que juegan los portadores



Participantes del XXXVI European Seminar in Ethnomusicology

culturales y las comunidades, y al modo en que los etnomusicólogos se acercan a las tradiciones y colaboran con sus protagonistas, siempre en sintonía con la exigencia ética de la disciplina.

La mesa redonda celebrada en la jornada del martes llevó por título “Etnomusicología y el debate sobre la decolonización: perspectivas desde Europa”<sup>1</sup>. Organizada por Britta Sweers (Universidad de Berna, Suiza) y Laura Leante (Universidad de Durham, Reino Unido) y con la intervención de Ewa Dahlig-Turek (Academia de Artes y Ciencias de Polonia), Serena Facci (Universidad de Roma Tor Vergata, Italia), Susanne Furniss (Centro Nacional de Francia para la Investigación Científica), Charissa Granger (Universidad de Las Indias Occidentales, Trinidad y Tobago), Ana Hofman (Academia de Ciencias y Artes de Eslovenia), Marko Kölbl (Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena, Austria), Susana Sardo (Universidad de Aveiro, Portugal) y Tom Solomon (Universidad de Bergen, Noruega), la sesión resultó ciertamente fructífera tanto por la calidad de las reflexiones expuestas como por la implicación de los asistentes en el debate. En general, destacaron temas como los intercambios colaborativos, las posiciones coloniales y su necesidad de transformación o los riesgos de la esencialización de las temáticas abordadas. Se puso de manifiesto, además, la necesidad de decolonizar instituciones como la universidad, que debería abrir la puerta a docentes no académicos para

posibilitar otros enfoques. Sin duda, esta fue una oportunidad excepcional para escuchar voces alternativas al discurso hegemónico y comprender mejor el problemático debate sobre la decolonización.

Otro de los temas recurrentes en las intervenciones realizadas a lo largo de esa interesante semana de congreso fue el de la sostenibilidad. Sin duda, el patrimonio cultural desempeña un papel especial en la promoción de la visibilidad cultural, pero solo si los procesos de patrimonialización se desarrollan de una forma sostenible pueden ser positivos y favorecer a la comunidad; únicamente de este modo pueden fomentar la tolerancia, la inclusión y los valores de libertad y democracia. Así quedó reflejado en la presentación de Rūta Muktupāvela (Academia de Cultura de Letonia) sobre las actividades de la Sociedad de Música Tradicional “Skaņumāja”; también en la de Frank Kouwenhoven (Fundación CHIME, Países Bajos) con la reinención de ciertos géneros de música tradicional en China; o en la de Chen Li (Universidad de Durham, Reino Unido) y la ópera China como PCI impulsado por el propio gobierno y los medios de comunicación de masas. La idea de la sostenibilidad se aborda, así mismo, en comunicaciones como la de Susana Sardo que, a través del caso del *ghumot*, explora la idea de la patrimonialización como un proceso de liberación, de concienciación ecológica y de coexistencia y equilibrio.

Los estudios de género, por su parte, también tuvieron presencia en el congreso. Destacó en este sentido la exposición de

<sup>1</sup> Roundtable: “Ethnomusicology and the decolonisation debate: perspectives from Europe”.

Yalda Yazdani (Universidad de Colonia, Alemania) sobre las políticas de participación musical de las cantantes femeninas en el Irán postrevolucionario. A ella se sumaron voces como las de Maria do Rosário Pestana (Universidad de Aveiro, Portugal), quien abordó el tema del activismo y la resiliencia de las mujeres cantoras en la polifonía tradicional portuguesa, o Marina González Varga y María Jesús Pena Castro (Universidad de Salamanca) con su presentación acerca de la performatividad del género y la adaptación de los roles en la música popular española del siglo XXI.

Además, hubo hueco para la pedagogía con intervenciones como la de Violeta Solano Vargas (Universidad Nacional Autónoma de México), centrada en la educación musical intercultural en Colombia o la de Karin Larsson Eriksson (Universidad Linnaeus, Suecia) relativa a la influencia de la retórica y la praxis pedagógica en la definición de la música folclórica sueca.

Así mismo, numerosos estudios se centraron en archivos y colecciones. Despuntó la presentación de Ignazio Macchiarella (Universidad de Cagliari) sobre experiencias de archivado y restitución de la música tradicional en Cerdeña; también fueron destacadas la de Miguel Díaz-Emparanza y María Victoria Cavia (Universidad de Valladolid) acerca de la digitalización y preservación del legado audiovisual de Mariemma o la de Ana Flávia Miguel (Universidad de Aveiro, Portugal) sobre el proyecto SOMA: un archivo digital de sonidos, memorias y tradiciones de Aveiro.

Realmente interesantes resultaron, por su parte, la sesión audiovisual del miércoles 15 y el concierto de música castellana programado el jueves 16.

La sesión audiovisual, con título *Cuerpos, actos y escenas desenfocadas en movimiento: la investigación-creación polidisciplinar y el cine-etnomusicología*<sup>2</sup>, tuvo como ponente invitado a Michael B. MacDonald (Universidad MacEwan de Edmonton, Canadá). Tras el visualizado de una de sus últimas películas, *And, And, And...* (2021)<sup>3</sup>, el director explicó de forma magistral la posición filosófica que sustenta su producción audiovisual.

Por otro lado, el vídeo *La música castellana, de la tradición a la recreación*<sup>4</sup>, grabado por el Aula de Música de la Universidad de Valladolid especialmente para este congreso ESEM y reproducido online a modo de concierto, gozó de una gran acogida. En él actuaron Dulzaineros de Tierra de Pinares, el grupo Alicornio y los músicos Jaime Vidal & Carlos Martín Aires, con la participación de los danzantes David Núñez y Marta Gómez. El repertorio se basó principalmente en arreglos de diversas piezas tradicionales castellanas, desde tonadas instrumentales de uso religioso hasta canciones de trabajo, fandangos y jotas.

---

<sup>2</sup> Film Session. *Bodies, Acts, and Scenes Blur in Movement: polydisciplinamorous research-creation and cine-ethnomusicology.*

<sup>3</sup> Las películas de Michael B. MacDonald se encuentran disponibles en su página web <https://www.michaelbmacdonaldfilms.ca/>

<sup>4</sup> Vídeo. *Castilian Music Concert: from Tradition to Recreation.*



Imagen del vídeo *La música castellana, de la tradición a la recreación*

En general, el seminario virtual destacó no solo por la calidad de las intervenciones, sino también por el clima de absoluta tolerancia y respeto en el que se llevaron a cabo los intercambios. Por ello, se puede afirmar que el encuentro fue inspirador, tanto a nivel académico como a nivel humano.

El éxito del evento se debe, en gran medida, al ejemplar trabajo desempeñado por el Comité organizador, formado por varios miembros de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, así como al buen hacer del Comité científico del XXXVI ESEM<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> En el enlace web <http://esem-music.eu/> puede encontrarse información más detallada sobre los Comités científico y organizador del XXXVI European Seminar in Ethnomusicology, además del programa completo del evento.

## II Encuentro Nacional de Docentes de Música / X Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología “La educación y la formación musical en el siglo XXI: Relación con la Competencia clave 8. Conciencia y expresión culturales”

Facultad de Educación de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM),  
12 a 14 de noviembre de 2021

Miriam Castellanos López

El II Encuentro Nacional de Docentes de Música y X Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología arrancaba con muchas ganas de continuar con la interesante labor iniciada el año anterior en este formato, aunque con 10 años de trayectoria. Este hecho, unido a la posibilidad de su realización de forma presencial y en *streaming*, auguraba un atractivo fin de semana en la ciudad castellanomanchega.

Tras la inauguración del evento en la que intervinieron César Sánchez Meléndez, vicerrector de Cultura, Deporte y Responsabilidad Social de la UCLM en Cuenca, Juan José Pastor Comín, director del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la UCLM, Joaquín González Mena, diputado provincial y alcalde de Arcas del Villar, representante de Diputación de Cuenca, Maribel Fernández, responsable del Consorcio Ciudad de Cuenca, Yolanda Rozalén, coordinadora de cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha en Cuenca, Ana Rosa Bodoque, decana de la Facultad de Educación de Cuenca (UCLM), Joaquín Cascón, director de la sede de Cuenca de la Universidad Internacional

Menéndez Pelayo (UIMP) y Marco Antonio de la Ossa<sup>1</sup>, director del II Encuentro/X Jornadas, dio comienzo la mesa de comunicaciones moderada por Lola Segarra, miembro del comité científico del Encuentro y docente de la Facultad de Educación de Cuenca.

Comenzaba Borja Muñoz Abad (Escuela de Música de la Unió Musical La Lira de Vila-real, Castellón) con la comunicación “Historia(s) de la música: cuando la divulgación y la educación van de la mano”. A su término, Isabel Cardona Valero (Endomúsica, Madrid) nos ofrecía su comunicación titulada “Proyecto Ágora: una experiencia de aprendizaje-servicio en escuelas municipales de música de la Comunidad de Madrid”. Tras su finalización, Isabel Cardona Valero (Endomúsica, Madrid) y Alberto Rico (Kubbo Company, Madrid) procedían con “El día a día del profesorado en escuelas de música: perspectivas desde la innovación, la directiva, la motivación y los cuidados emocionales”.

---

<sup>1</sup> <https://youtu.be/4ReS6Qo6ErE>



Imagen del Taller “La importancia del canto en la educación musical general”

El ecuador de la tarde llegaría con la comunicación “La improvisación del flamenco en la flauta travesera” a cargo de María José Martínez González y María del Valle Moya Martínez (Facultad de Educación de Albacete, UCLM). Tras su finalización, intervendría María José Sánchez Parra (Facultad de Educación de Toledo, UCLM) y Pedro Varea Llácer (Conservatorio Profesional de Música “Jacinto Guerrero” de Toledo) con la comunicación “Redes sociales y educación musical online: un proyecto pedagógico digital y de innovación docente capaz de romper con las coordenadas espacio-temporales”. Una vez concluida, María José volvería a intervenir junto a María Soledad Ruiz Corcuera (Facultad de Educación de Toledo, UCLM) con “El concierto didáctico online como vehículo interdisciplinar en educación superior”. La conclusión de las comunicaciones del primer día llegaría con Omar León Jiménez (CRA “Sexma de La Sierra” de Checa, Guadalajara), miembro del comité científico del II Encuentro, con “Los FrARguel: una propuesta de proyecto interdisciplinar como parte de un proceso de investigación”.

Tras un descanso, dio comienzo el primero de los talleres prácticos. La Escuela Coral Jardín Menesteo (Puerto de Santa María, Cádiz) con Gloria Bollullo Carrasco, Enrique Iglesias Romero, Nuria Capote Rojas, María Dolores Viña Alba y Lupi Matarranz Gutiérrez infundieron energía y optimismo en su taller denominado “La importancia del canto en la educación musical general”<sup>2</sup>. Concluía la sesión vespertina con una visita por el casco antiguo de la ciudad de Cuenca, que en la época del otoño se viste con sus mejores galas.

Comenzaba la mañana del sábado día 13 con la segunda mesa de comunicaciones<sup>3</sup> moderada por Felipe Gértrudix (Facultad de Educación de Toledo, UCLM), siendo Antonio Fernández-Jiménez (Universidad de Granada) con “El videoclip como recurso didáctico para una educación musical crítica en la formación inicial del profesorado de Educación Primaria” el primer ponente. Tras él, José Francisco García Martínez (Consejería de Educación

<sup>2</sup><https://youtu.be/MoG4EgB9u34?list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfgo>

<sup>3</sup><https://youtu.be/y6TU2YftXAE?list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfgo>

de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha), ofreció la comunicación que llevaba por título “Uso de actividades musicales, en las diversas áreas del currículo, para el desarrollo de las inteligencias múltiples”. Narciso José López García, Raquel Bravo Marín y Alonso Mateo Gómez (Facultad de Educación de Albacete, UCLM) continuaban durante el transcurso de la mañana con su comunicación “Los procesos de enseñanza – aprendizaje de la música en los centros de primaria de la provincia de Albacete en tiempos de pandemia”<sup>4</sup>. Posteriormente, Ana María Martínez Matea (Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid) y miembro del comité científico, expondría “Los paisajes de aprendizaje en el aula de música”.

Transcurrido el ecuador de las comunicaciones de la mañana, Ricardo de La Paz Ruiz Morón (Universidad de Granada) nos ofrecía su comunicación “Aplicaciones web online y software libre para la experimentación musical colaborativa en el aula: recursos para la elaboración de unidades didácticas”. A su término, Yvette Delhom (Escuela de Música de la Societat Unió Musical de Catarroja, Valencia) hizo lo propio con “El método Batucado”, dando paso a la última de las comunicaciones que llevaba por título “Musicoterapia entendida como una herramienta pedagógica en el proceso de enseñanza – aprendizaje”, a cargo de Inmaculada López Peirado (Facultad de Educación de Albacete, UCLM).

<sup>4</sup><https://youtu.be/dPhIKwyzv1k?list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfqo>

Después de un receso, el Encuentro continuó con el segundo de los talleres prácticos que llevaba por título “El método BAPNE, la neurociencia aplicada a la música y su vinculación con la competencia clave 8. Conciencia y expresión culturales”, realizado por Francisco Javier Romero Naranjo (Universidad de Alicante)<sup>5</sup>. Sin duda, la mejor manera de finalizar la jornada matutina del sábado.



Imagen del Taller de Javier Romero sobre el método BAPNE

Una vez finalizada la pausa para la comida, se iniciaba la sesión de la tarde con el tercer taller práctico denominado “La divulgación de la música a través de las redes sociales, las TIC y la Competencia clave 8. Conciencia y expresión culturales”, a cargo del carismático Pablo Abarca, (maestro, profesor, compositor, arreglista y YouTuber)<sup>6</sup>. A su término y tras un descanso, la jornada vespertina del segundo día del Encuentro finalizaba con la conferencia plenaria que nos ofreció Andrea Giráldez (University of East London), y que llevaba por título “Música y

<sup>5</sup><https://youtu.be/NLahwtu65lc?list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfqo>

<sup>6</sup><https://www.youtube.com/watch?v=YRveEnSk3Bo&list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfqo&index=11>

bienestar emocional, psicológico y social. Una mirada desde la psicología positiva”<sup>7</sup>.

Moderaba la tercera mesa de comunicaciones, que tenía lugar el último día de su celebración, el director del II Encuentro Nacional de Docentes de Música, Marco Antonio de la Ossa<sup>8</sup>. Iniciábamos la mañana del domingo con la comunicación “La Escuela Municipal de Música y Danza de Iniesta (EMMDI)” a cargo de Aroa Jaén Luján, Raquel Bravo Marín y María del Valle de Moya Martínez (Facultad de Educación de Albacete, UCLM). A continuación, Isidro Joaquín Martínez Saiz y Bohdan Syroyid (UCLM) procedieron con “La enseñanza del clarinete en la escuela de música en alumnado de iniciación. Medidas Covid 19”. Tras su conclusión Jonatan Sevilla Requena (Escuela Internacional de Doctorado UCLM) y Eduardo Sánchez-Escribano García de la Rosa (Facultad de Educación de Toledo, UCLM), procedieron con la comunicación “Estado de la educación musical instrumental colectiva en viento y percusión en enseñanzas musicales de nivel elemental”. A su término, Francisco Javier Alcaraz León (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) y Eduardo Sánchez-Escribano García de la Rosa (UCLM) nos ofrecieron su trabajo sobre “El abandono educativo de las enseñanzas regladas de música: una revisión bibliográfica”.

Seguidamente, Eduardo Sánchez-Escribano García de la Rosa intervendría por tercera

<sup>7</sup><https://www.youtube.com/watch?v=NPopx7PiZUQ&list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfgo>

<sup>8</sup>[https://youtu.be/vVqfK\\_355A?list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfgo](https://youtu.be/vVqfK_355A?list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfgo)

vez junto a José Luis Rodríguez Ortuno (Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid) para hablarnos de “Meta ClassBand: una apuesta por la enseñanza instrumental colectiva de viento y percusión”. A su término, Francisco Escalante Vargas (Universidad de Sevilla) llegaría para ofrecer su comunicación, que llevaba por título “¿Para qué se enseña en los conservatorios superiores de música?”, y dar paso a la última de las comunicaciones de la mañana, y, por ende, del II Encuentro, a cargo de Isabel Roch (La Isla, música y arte, Aranjuez, Madrid), titulada “¿Somos artistas! Emociones a escena”<sup>9</sup>. Sin duda, una buena finalización de comunicaciones previa al descanso.

Tras el breve paréntesis, el II Encuentro llegaba a su término con la conferencia plenaria a cargo de su director, Marco Antonio de la Ossa (Ministerio de Educación y Formación /Facultad de Educación de Cuenca, UCLM /UNIR), que llevaba por título “La Competencia Clave 8. Conciencia y Expresión Culturales y la educación musical: Educación Infantil, Primaria, Secundaria y Bachillerato”.

El II Encuentro fue clausurado con muy buenos presagios de continuar en el año 2022. Sin duda, el nivel de las comunicaciones y los talleres ha sido excelente, como también lo ha sido la asistencia de participantes, llegando a cerrar el cupo de plazas varios días antes de su inicio. También hay que poner en valor la oferta cultural que el evento ha promovido en la ciudad conquense, declarada Patrimonio de la Humanidad por

<sup>9</sup><https://youtu.be/HrsTxMMtaWQ?list=PLmrW131tAJYb7YR3ahzPUDQRrZdLxYfgo>

la Unesco en 1996, que en esta época del año está preciosa y acoge a todos los congresistas con los brazos abiertos. Y cómo no, en un evento de estas características, no podía faltar la música. Para tal fin, se realizó una Jam Session durante la noche del sábado en uno de los locales más representativos de la parte antigua, el Pub Los Clásicos, cuya apuesta por la música en directo desde hace mucho tiempo (únicamente interrumpida por la pandemia), hace de este local su seña de identidad.

Haciendo balance de datos, extraídos del cuestionario que le fue facilitado a los congresistas a través de correo electrónico, observamos que el taller mejor valorado (55,6%) ha sido el realizado por Francisco Javier Romero Naranjo, seguido de la Escuela Coral Jardín Menesteo con un 26,7%. El hecho de que el II Encuentro se haya celebrado en fin de semana ha sido muy importante, ya que un 93,3% de asistentes así lo ha indicado. Finalizamos con el dato significativo de que el 60% de los asistentes le ha otorgado una puntuación de 10 al II Encuentro. Esto, unido a la gran cantidad de visualizaciones a través del canal de YouTube de Estival Cuenca<sup>10</sup>, da idea del gran interés suscitado y genera expectativas de continuación en el año 2022.

Concluimos este artículo poniendo en valor los conocimientos que han aportado las investigaciones realizadas por los comunicadores que se han dado cita en esta segunda edición. Creemos oportuno destacar la excelente labor que ha

realizado el equipo de colaboradores que integra el comité científico para que el II Encuentro Nacional de Docentes de Música/ X Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología se haya podido celebrar pese a la situación de pandemia que nos sigue azotando. Esperemos que el 2022 sirva para dejar atrás esta crisis sanitaria y para que la música y la educación musical vean reconocido el gran beneficio que realizan en la sociedad.



<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/c/ESTIVALCuenca>

**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/](http://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](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/](http://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.

## La zarzuela como plataforma de negociación sociocultural transoceánica

SERGIO CAMACHO

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

**Palabras clave:** Zarzuela en América; negociación sociocultural; diálogos transatlánticos; identidades culturales; Zarzuela en el siglo XXI.

**Keywords:** *American zarzuela; sociocultural negotiation; transatlantic dialogues; cultural identities; 21<sup>st</sup> century zarzuela*

Cita recomendada:

Camacho, Sergio. 2021. "La zarzuela como plataforma de negociación sociocultural transoceánica". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa) 21<sup>st</sup>



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/](http://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](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/](http://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/>*

**LA ZARZUELA COMO PLATAFORMA DE NEGOCIACIÓN  
SOCIOCULTURAL TRANSOCEÁNICA**

***POSITIONING ZARZUELA AS A PLATFORM FOR TRANSOCEANIC SOCIO-  
CULTURAL NEGOTIATION***

**Sergio Camacho (University of Nottingham)**

**Resumen**

Cuando el modelo de la zarzuela romántica se instauró en España, la mayor parte de los territorios americanos se hallaban sumidos en sus respectivos procesos de construcción nacional tras sus independencias. A pesar de ello, o precisamente por eso, la zarzuela ocupó un espacio determinante tanto en los referidos procesos de definición identitaria de las naciones americanas, a través de los modelos de zarzuela nacionalista que surgieron en ellas, como en sus dinámicas socioculturales y de entretenimiento. De esta manera la zarzuela se convirtió en un canal de discusión, aceptación y negociación de los vínculos culturales, emocionales y, de nuevo, identitarios entre la América hispanohablante y la España metropolitana.

Durante el siglo XX, la zarzuela desempeñó a su vez un papel crucial para la emigración española en América, como catalizador de la vida cultural, emocional y social de sus colectivos, convirtiendo el mercado americano en uno de los centros económicos esenciales para la viabilidad del género. Más allá del ámbito iberoamericano, en Estados Unidos, la zarzuela se posicionó como género articulador de la nueva identidad cultural latina, reforzando las conexiones, reales o imaginarias, de las comunidades transnacionales con sus raíces culturales europeas.

Este estudio pretende analizar los diferentes procesos de implantación y desarrollo de los modelos de la zarzuela en América, sus respectivos roles como articuladores de las identidades locales y panhispánica, mirando, con especial atención, a las dinámicas socioculturales asociadas al género y proporcionando un panorama de la presencia de la zarzuela en América en el siglo XXI.

**Palabras clave:** Zarzuela en América; negociación sociocultural; diálogos transatlánticos; identidades culturales; Zarzuela en el siglo XXI.

## Abstract

When the Romantic Zarzuela model was established in Spain, most of the American territories were involved in their own nation building processes after their independencies. Despite this, or precisely because of it, Spanish zarzuela occupied a seminal role both in the referred identity processes in the new American republics, through the nationalist zarzuela models that emerged in them, and in their respective sociocultural and entertainment dynamics. This way, zarzuela became a channel for discussion, acceptance and negotiation of the cultural, emotional and identity ties between Spanish-speaking America and metropolitan Spain.

During the twentieth century, zarzuela played a crucial role as well for Spanish emigration in America, as a catalyst for the cultural, emotional and social life of its collectives, turning the American market into one of the essential economic centres for the viability of the genre. Beyond the Ibero-American sphere, in the United States, zarzuela was positioned as an articulating genre of the new Latin cultural identity, reinforcing the connections, real or imaginary, of the transnational communities with their European cultural roots.

This way, and across two centuries, zarzuela has functioned as a transoceanic bridge for musical, cultural, commercial and social dialogue; a platform for local and global understanding, traditional and avant-garde, exotic and, at the same time, nostalgic. Zarzuela clearly illustrates the centrifugal and centripetal tensions of the Ibero-American identity; without America, the development and evolution of operatic genres in Spain cannot be understood. This study aims to analyze the differential processes of implementation and development of zarzuela models in America, their roles as articulators of local and pan-Hispanic identities, looking, with special attention, into the sociocultural dynamics associated with the genre, providing a panorama of the implantation of zarzuela in America in the XXI.

**Keywords:** American zarzuela; sociocultural negotiation; transatlantic dialogues; cultural identities; 21<sup>st</sup> century zarzuela.

## La implantación de la zarzuela en América

La zarzuela, como género idiomático del teatro lírico español, es un género flexible y poliédrico, que supo adaptar sus discursos y sus formatos a las corrientes imperantes, tanto artísticas como de opinión y de mercado, hasta dominar y articular las dinámicas de entretenimiento de la sociedad española durante un periodo de cien años. La zarzuela fue, y aún es, una forma artística única, característica y representativa de la sociedad que la acogía, y a la vez, íntimamente ligada a otros géneros y movimientos artísticos coetáneos paneuropeos, que, a su vez, representaron y se identificaron con sus respectivos contextos sociales<sup>1</sup>.

Los estudios sobre la zarzuela, en particular aquellos realizados fuera de España, han tendido a posicionarla como un género aislado dentro de un país apartado de las principales corrientes artísticas europeas, centrando su proyección y relevancia a partir de sus fricciones con la ópera española. La visión extendida de la zarzuela como un género menor, exclusivamente español y fundamentalmente madrileño tiende a obviar la implantación y relevancia de la zarzuela más allá de la capital, con numerosos centros económicos y de creación en otras partes de la península (Valencia, Barcelona, Sevilla), en las entonces provincias de ultramar (Cuba, Filipinas, Puerto Rico), y en las repúblicas americanas. Esa difusión no sólo llegaba a través de las obras de éxito, que llegaban de mano de compañías que buscaban expandir el mercado, sino con las adaptaciones locales, el desarrollo de estructuras diferenciadas y la exportación de los modelos. La zarzuela fue un género adaptativo, que seguía de manera muy cercana la evolución de los gustos e intereses de los diferentes públicos, adaptando libretos, temas, expresiones y estilos musicales a las realidades locales, para maximizar la respuesta (Harney 2006).

El desarrollo de la zarzuela está firmemente relacionado con la implantación de las ideas del nacionalismo musical en España, una de las fuerzas primarias que articularon Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. La zarzuela, si bien surgió como un proyecto conceptual que aspiraba al desarrollo de una ópera idiomática, pronto se convirtió en el primer ejemplo de

---

<sup>1</sup> Géneros como la ópera nacionalista, la *operetta*, la *opéra-comique*, la opereta Viena o la *comic opera*, entre otros.

consumo de masas. La historia de la zarzuela se puede trazar como una sucesión de iniciativas empresariales, que no recibían ningún apoyo institucional, por lo que tenían que adaptar sus contenidos, formatos y su estilo a la demanda de la audiencia. Así pues, su identificación con el nacionalismo musical español llevó al establecimiento de un nacionalismo de consumo dentro de la zarzuela<sup>2</sup>. El control de esa visión identitaria no recayó en las élites culturales, ni en el Estado, sino en la taquilla. Los compositores, libretistas y empresarios lo definían, la prensa lo difundía y diseminaba, y el público de los teatros lo sancionaba con cada entrada que compraba. Otras expresiones culturales de ambición nacionalista nos muestran específicamente cómo los autores entendían el fenómeno, pero un género de consumo, como la zarzuela, ilustra cómo el público entendía su propia identidad nacional. Este concepto es clave para entender la implantación diferenciada del género en los distintos territorios americanos.

Cuando el modelo de la zarzuela romántica se instauró en España, la mayor parte de los territorios americanos se hallaban sumidos en sus respectivos procesos de construcción nacional tras sus independencias (Turino 2003). A pesar de ello, o precisamente por eso, la zarzuela (o las zarzuelas, si la entendemos como un género de géneros en continua evolución) ocupó/ocuparon un espacio determinante tanto en los referidos procesos de definición identitaria de las naciones americanas, a través de los modelos de zarzuela nacionalista que surgieron en ellas, como en sus dinámicas socioculturales y de entretenimiento. De esta manera la zarzuela se convirtió en un canal de discusión, aceptación y negociación de los vínculos culturales, emocionales y, de nuevo, identitarios entre la América hispanohablante y la España metropolitana. Se calcula que las obras de zarzuela compuestas en América rondan los 4000 títulos<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> El desarrollo tanto de la zarzuela como de la ópera española están firmemente relacionadas con la implantación de las ideas nacionalistas en España, una de las fuerzas primarias que articularon Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Al respecto véase el estudio clásico sobre el tema (Hobsbawm y Ranger 1983); para un análisis exhaustivo sobre la zarzuela y el nacionalismo, véase la tesis doctoral de Clinton David Young (2006).

<sup>3</sup> “La Zarzuela: Nuestro Patrimonio Inmaterial”. *In Out Viajes* <https://www.inoutviajes.com/noticia/14699/otras-noticias/la-zarzuela:-nuestro-patrimonio-inmaterial.html> [Consulta: 14 de octubre de 2021].

No es sorprendente comprobar que dos de los centros fuera de la metrópolis en los que la zarzuela se consolidó de manera más determinante fueran Cuba y Filipinas, que formaron parte de España hasta 1898, en el momento de mayor auge del género chico. Ambos territorios habían sido fundamentales para la viabilidad económica del género, como destino preferente de las compañías que llevaban a La Habana los últimos estrenos, con los elencos originales, durante la temporada de verano. Junto con los estrenos, llegaron también los estilos y los formatos<sup>4</sup>. Tanto la zarzuela cubana como la *sarswela* filipina (Fernández 1993) alcanzaron su máximo auge tras sus respectivas independencias. Ambas desarrollaron géneros propios, con un amplio corpus de obras, desempeñando un papel fundamental en la construcción y refuerzo de sus identidades nacionales. La presencia de la zarzuela en Puerto Rico constituye un caso particular. La isla, que también formó parte de España hasta 1898 pasó directamente a manos de los Estados Unidos, perpetuando un estatus semi-colonial hasta el día de hoy. De esta manera, aunque muchas zarzuelas puertorriqueñas ensalzan la identidad cultural isleña, como parte de una reacción contra la imposición cultural norteamericana, carecen del sustrato nacionalista y el apoyo social e institucional que favoreció e impulsó la promoción del género idiomático tanto en Cuba como en Filipinas (Molina 1998).

La zarzuela también tuvo un impacto significativo en el resto de América. La zarzuela española fue bien recibida por las élites criollas y la creciente comunidad de emigrantes españoles en el continente. Esta demanda atrajo a un gran número de compañías españolas que a menudo contrataban artistas locales, circunstancia que finalmente propició la proliferación de compañías americanas. Por lo general, también preparaban las llamadas “adaptaciones al criollo” de los libretos para ayudar a su éxito, lo que, en consecuencia, tuvo un efecto en los géneros locales y facilitó el nacimiento de tradiciones líricas nacionales en varios países, incluyendo Argentina (Giménez 1996-97), Venezuela (Peñín 1996-97), Colombia (Yépez 1996-97), Chile (Ruiz Zamora

---

<sup>4</sup> Como ejemplo, apenas un año y medio después de la presentación en el teatro Variedades de la compañía de los Bufos Madrileños en 1865, debutaban en el teatro Villanueva de la isla los “Bufos Habaneros”, instaurando un estilo propio de teatro bufo cubano que perduraría más allá de la independencia.

1996-97) y México (Miranda 1996-97), como zarzuelas autóctonas, sainetes líricos y óperas nacionales (Turino 2003: 169-209).

Estas comunidades importaron no solo los modelos genéricos de zarzuela, sino también la función social que se les atribuye. Junto al género, aparecieron los formatos de teatro por horas o “teatro por tandas” (Ruiz Zamora 1996-97: 535), los géneros ínfimos y la sicalipsis. Los cambios sociales y políticos en estas nuevas naciones afectaron a sus zarzuelas de forma análoga a la de España, y en diferentes momentos durante el transcurso del siglo XX, la vigencia de estos géneros autóctonos también decayó (Martín 1998: 58).

Podría decirse que el nivel de tal implantación de modelos de zarzuela en los diferentes países y regiones se relaciona directamente con el papel de la zarzuela como motor impulsor de sus identidades nacionales. En un contexto cultural altamente estratificado donde la ópera era el entretenimiento de las élites, la zarzuela atendió la necesidad de un nacionalismo vinculado al consumidor para las crecientes clases medias, en sus respectivas luchas por la reevaluación cultural (tal fue el caso de la *sarsuela* en Cataluña), por acción política contra el neocolonialismo (en Filipinas y, moderadamente, en Puerto Rico), por la construcción de la nación (en Cuba) y contra el malestar social en el México prerrevolucionario. Asimismo, en aquellos países donde la zarzuela fue el entretenimiento de las élites criollas en su identificación con sus raíces peninsulares, la zarzuela no logró establecer una sólida tradición autóctona, más allá de obras aisladas de exaltamiento local que respondían más al interés conceptual de las élites en la construcción de una ópera idiomática, que a la demanda del público. Las obras autóctonas que calaron fueron las que se enfocaron al entretenimiento para las clases medias y trabajadoras (teatro por tandas, géneros ínfimos), perdiendo su vigencia cuando géneros masivos de bajo costo, como el cine, la radio y los eventos deportivos, desplazaron y desarraigaron a la zarzuela de sus bases sociales.

Sin embargo la zarzuela, como género de repertorio, encontró en la América Latina un espacio importante de consolidación desde la década de 1940, apoyado por una nueva generación de inmigrantes españoles, convirtiéndose en elemento catalizador de la vida cultural, emocional y social de

sus colectivos, y transformando el mercado americano en uno de los centros económicos esenciales para la viabilidad del género.

### **La zarzuela en la América del siglo XXI**

Más allá de la evidente importancia del espacio transatlántico en la consolidación de la zarzuela romántica, como canal de expansión y difusión de las obras—manteniéndola viva incluso en momentos como el de la posguerra española, en el que la zarzuela comenzaba a perder su vigencia en España—y como centro de creación, la viabilidad actual del género depende, en gran medida, del estudio, análisis y desarrollo de los canales de colaboración transoceánica.

Sin aspirar este estudio a convertirse en un análisis sistemático de la presencia del género en los distintos países americanos, sí aspira a establecer, e ilustrar con ejemplos, algunos espacios físicos y conceptuales en los que la zarzuela mantiene su vigencia y que pueden servir para trazar estrategias para la consolidación del género en el siglo XXI.

#### *América como mercado directo*

Si bien hemos determinado que durante los siglos XIX y XX América en general, y Cuba, México, Argentina y Venezuela (Chapa Bezanilla 2017) en particular, formaron parte fundamental de los circuitos de las compañías españolas, que aseguraban la rentabilidad de sus producciones con las giras americanas, en el siglo XXI parece haber un cambio de tendencia. Las grandes producciones escénicas españolas (Teatro de la Zarzuela, Teatro Real) por coste, tamaño y requerimientos técnicos son difícilmente rentables, requiriendo apoyo institucional. La crisis económica de 2008 produjo un impacto significativo en la disponibilidad de subvenciones públicas a la producción artística, limitando aún más, si cabe, la viabilidad de esas grandes producciones. Consecuentemente, se puede inferir un cambio de tendencia en esas giras americanas de las grandes productoras: si bien es fácil encontrar referencias a producciones españolas en América antes del 2010, desde esa fecha cada vez son menos frecuentes y limitadas a grandes festivales y teatros de ópera, predominando la producción local. Los grandes teatros americanos parecen haber derivado sus esfuerzos a

la producción propia. Dentro de estos teatros, se presenta zarzuela con cierta regularidad en Colón de Buenos Aires, Gran Teatro Nacional de Lima, Colón de Bogotá o el Teatro Solís de Montevideo (véase Tabla 1).

### *La zarzuela de repertorio como vínculo cultural*

La zarzuela tiene una presencia más significativa en los escenarios americanos por medio de las compañías líricas semi-profesionales y las fundaciones y asociaciones americanas de promoción de la zarzuela, que producen, de manera regular, espectáculos líricos con la misión expresa de la promoción del género en sus respectivos entornos de actuación.

Cabe reseñar algunas características recurrentes de esas producciones que parecen perfilar su concepto y su propósito. En general, definen a la zarzuela como género español, y, a menudo utilizan en sus descripciones apelativos de afecto al género, calificándolo con términos como “entrañable”, “que deja huella de cariño”<sup>5</sup> o “apreciado”. El formato de los espectáculos, con escasas excepciones, es en forma de antología, siendo la composición de obras nuevas con la denominación de “zarzuela” inexistente o, si acaso, muy limitada (véase Tabla 2).

Citando la visión y la misión de alguna de las asociaciones más relevantes<sup>6</sup>, vemos cómo la Asociación Zarzuela por el Mundo (con principal ámbito de actuación en México) fue creada con el objetivo de “impulsar, promover y dar el apoyo necesario para ver *Más zarzuela de calidad en el mundo*”<sup>7</sup>. De manera análoga, Zarzuela USA (Los Ángeles, EEUU), declara que su misión es “promover el renacimiento de la zarzuela como expresión de identidad de

---

<sup>5</sup> Véanse, a modo de ejemplo: “Asociación Zarzuela por el Mundo” <https://zarzuelaporelmundo.org/> [Consulta: 14 de octubre de 2021] o “Noche de zarzuela, hoy en el Teatro Provincial Juan Carlos Saravia”. *Iruya.com* <https://noticias.iruya.com/a/cultura/musica-y-danza/53884-noche-de-zarzuela-hoy-en-el-teatro-provincial-juan-carlos-saravia.html> [Consulta: 14 de octubre de 2021].

<sup>6</sup> Otras asociaciones de las que no nos ocupamos en este texto son: Asociación Cultural Romanza (Perú), Asociación Cultural Amigos de la Zarzuela (Argentina), Los Amigos de la Zarzuela (EEUU), La Sociedad Pro-Arte Grateli (Miami, EEUU, desaparecida 2017), Compañía Hispanic-American Lyric Theatre (Miami, EEUU), y la Compañía Spanish Lyric Theatre (Tampa, EEUU), entre otras.

<sup>7</sup> <https://zarzuelaporelmundo.org/> [Consulta: 14 de octubre de 2021]. Algunos proyectos relevantes de esta asociación son Los Encuentros Internacionales y la Temporada Internacional de Zarzuela.

nuestras raíces hispanas, presentándola ante públicos diversos de todas las culturas y edades, para que se despierte en ellos el interés y la pasión por el género”<sup>8</sup>. Igualmente, de la Fundación Prolírica Antioquia (Colombia) se resalta su implantación y actividad, con la que “durante años se ha encargado de difundir las zarzuelas, un arte surgido en España y que entrevera música, palabra y canto”<sup>9</sup>.

#### *La zarzuela de repertorio como vínculo emocional*

Dentro de los colectivos de la emigración española en América<sup>10</sup> la zarzuela aún ocupa una función vertebradora de la identificación de sus miembros—en general, descendientes de españoles de segunda y tercera generación—con sus raíces culturales y sus vínculos emocionales con España. Las actividades de promoción del género se encuadran dentro de la función social y cultural de los centros que las acogen. Las múltiples casas regionales españolas en Latinoamérica forman parte de ese espacio de nostalgia<sup>11</sup>.

#### *La zarzuela como eje vertebrador panhispánico*

Más allá del ámbito iberoamericano, los Estados Unidos se han convertido en un destino clave para la expansión internacional de la zarzuela. La comunidad hispana ya es la minoría más grande del país y su importancia e influencia crece en paralelo a su número<sup>12</sup>. Según Janet Sturman (2000), el crecimiento de la

<sup>8</sup> <https://zarzuelausa.org/home-3-2-2-2/> (Traducción propia) [Consulta: 14 de octubre de 2021]. Algunos proyectos de esta asociación son Zarzuela USA Festival y Outreach Program.

<sup>9</sup> “135 artistas estarán en la temporada de zarzuela de Prolírica Antioquia”. [https://caracol.com.co/emisora/2020/07/24/medellin/1595612887\\_832596.html](https://caracol.com.co/emisora/2020/07/24/medellin/1595612887_832596.html) [Consulta: 14 de octubre de 2021]. Algunos de sus proyectos son la Temporada 26 del Festival Internacional de Zarzuela, Opereta y Opera, Ciudad de Medellín 2020, incluyendo títulos como *La corte de Faraón* (Perrín y Palacios, música de Lleó) y *La del manojito de rosas* (Carreño y Ramos de Castro, música de Sorozábal).

<sup>10</sup> Thomas señala que en los primeros treinta años del siglo XX llegaron a Cuba más emigrantes desde España que en los cuatrocientos años anteriores de colonización (MacCarthy 2007: 100)

<sup>11</sup> Como ejemplo podríamos señalar las actividades de promoción de la cultura madrileña a través de la zarzuela por la Casa de Madrid en Argentina. “Argentina.- Madrid firma un acuerdo con la Casa de Madrid en Argentina para acercar la cultura castiza a los argentinos”. *Notimérica* <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-argentina-madrid-firma-acuerdo-casa-madrid-argentina-acercar-cultura-castiza-argentinos-20071206171241.html> [Consulta: 14 de octubre de 2021].

<sup>12</sup> Estados Unidos tiene la tercera mayor población hispanohablante del mundo, de cincuenta millones, y clara tendencia al bilingüismo. Para un análisis detallado de la posición del español en el mundo, véase Moreno Fernández (2006).

zarzuela en Estados Unidos está relacionado con su papel como articulador de una identidad panhispanica<sup>13</sup>, ayudan a definir el estatus social y a crear un proyecto común de una comunidad, mediante el refuerzo de los vínculos emocionales y las conexiones, reales o imaginarias, de las comunidades transnacionales con sus raíces culturales europeas (Sturman 2000: 85-86).

Los tres mayores centros de promoción del género coinciden con las áreas de mayor concentración de hispanohablantes: California, Nueva York y Miami (véase Tabla 3). A menudo, la promoción de la zarzuela española se hace de la mano de la cubana. Así, numerosas compañías presentan zarzuelas en los Estados Unidos de manera regular en los distintos ámbitos:

- Profesional y semi-profesional (ej: Hispanic-American Lyric Theatre, Miami, y Spanish Lyric Theatre, Tampa).
- Educativo (ej: University of Texas at El Paso, Santa Monica College o la serie de grabaciones del Conservatorio Jarvis en el Valle de Napa).
- Asociativo (ej: La Sociedad Pro Arte Grateli, fundada en Miami por el exilio cubano y la asociación Zarzuela USA).
- Comunitario (ej: Centro Cultural Cubano Nueva York).

## Conclusiones

Este estudio ha querido mostrar cómo, a través de dos siglos, la zarzuela ha servido de puente transoceánico de diálogo musical, cultural, comercial y social; una plataforma de entendimiento local y global, tradicional y vanguardista, exaltadora del exotismo y, a la vez, de la nostalgia. A través de la zarzuela se pueden apreciar las tensiones centrífugas y centrípetas de la identidad iberoamericana; sin América no se pueden comprender los procesos de desarrollo y evolución de los géneros líricos en España. Si, solo a través de América, podemos entender lo que la zarzuela *fue*, sin América, difícilmente, la zarzuela *será*.

---

<sup>13</sup> Según sus investigaciones, “no solo la zarzuela está definida por su asociación étnica, sino que la producción de zarzuela ayuda a definir la etnicidad hispana en Nueva York” (Sturman 1986: 103).

## Referencias bibliográficas

Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. 2017. "La zarzuela en la América hispana". *Revista de la Fundación Juan March* <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=21> [Consulta: 14 de octubre de 2021].

Fernández, Doreen G. 1993. "Zarzuela to Sarswela: Indigenisation and Transformation". *Philippine studies* 41(3): 320–343.

Giménez, Alberto. 1996-97. "Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 475-486.

Harney, Lucy. 2006. "Controlling Resistance, Resisting Control: The género chico and the Dynamics of Mass Entertainment in Late Nineteenth-Century Spain". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10: 151-167.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

MacCarthy, Henry W. 2007. *Cuban zarzuela and the (neo)colonial imagination a subaltern historiography of music theater in the Caribbean*. Columbus: Ohio University.

Martín, Gerald. 1998. "Literature, music and visual arts, c. 1820-1870". En *A Cultural History of Latin America*, ed. Lesley Bethell, 18-59. Cambridge: Cambridge University Press.

Miranda, Ricardo. 1996-97. "La zarzuela en México: 'Jardín de senderos que se bifurcan...'". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 451-473.

Molina, Antonio J. 1998. *150 años de zarzuela en Puerto Rico y Cuba*. A.J. Molina: San Juan, P.R..

Moreno Fernández, Francisco. 2006. *Demografía de la lengua Española*. Madrid: Instituto Complutense de Estudios Intenacionales.

Peñín, José. 1996-97. "La vida de la zarzuela en la prensa venezolana". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 487-513.

Ruiz Zamora, Agustín. 1996-97. "Antecedentes del cuplet en la música rural de Chile". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 531-540.

Sturman, Janet L. 1986. "Zarzuela Productions in New York". *Yearbook for Traditional Music* 18: 103-113.

\_\_\_\_\_. 2000. *Zarzuela: Spanish operetta, American stage*. Urbana: University of Illinois Press.

Turino, Thomas. 2003. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review* 24 (2): 169-209.

Yépez, Benjamín. 1996-97. "Noticias y zarzuelas en Colombia. 1850-1880". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 515-530.

Young, Clinton David. 2006. *Zarzuela; or Lyric Theatre as Consumer Nationalism in Spain, 1874-1930*. University of California, San Diego.  
<https://escholarship.org/uc/item/80f3623g> [Consulta: 14 de octubre de 2021].

| Título                            | Compositor             | Producción                   | Representación   |
|-----------------------------------|------------------------|------------------------------|--|
| <i>Luisa Fernanda</i>             | F. Moreno Torroba      | Teatro Real de Madrid (2006) | Florida Grand Opera. Miami / Fort Lauderdale (EEUU)                              |
| <i>Luisa Fernanda</i>             | F. Moreno Torroba      | Teatro de la Zarzuela (2008) | Teatro de las Artes de Cenart. Ciudad de México (México)                         |
| <i>El dúo de La Africana</i>      | M. Fernández Caballero | Teatro Lliure (2009)         | Teatro Avenida. Buenos Aires (Argentina), Festival Internacional de Buenos Aires |
| <i>¡Una noche de Zarzuela...!</i> | (Antología)            | Teatro de la Zarzuela (2009) | Teatro de la Ciudad. Ciudad de México (México)                                   |
| <i>La Revoltosa</i>               | R. Chapí               | Producción propia            | Teatro Solís. Montevideo (Uruguay)   |
| <i>La del manojo de rosas</i>     | P. Sorozabal           | Producción propia            | Teatro Solís. Montevideo (Uruguay)   |

Tabla 1. Representaciones de zarzuela en teatros de América. Fuente: Elaboración Propia.

| Título                                    | Compositor  | Producción  | Representación  |
|---|-------------|---|---|
| <i>Noche de zarzuela</i>                  | (Antología) | Instituto de Música y Danza y Salta Lírica, (2021). | Teatro Provincial Juan Carlos Saravia, Salta (Argentina). |
| <i>Gran Gala lírica española</i>          | (Antología) | Asociación Cultural Romanza, (2020)                 | Teatro Segura, Teatro Municipal, Lima (Perú).             |
| <i>Amar a la española</i>                 | (Antología) | Producción propia, (2019).                          | Teatro Nacional Sucre. Quito (Ecuador).                   |
| <i>Su majestad la zarzuela</i>            | (Antología) | Asociación Zarzuela por el Mundo (2020).            | Tequila, (México).  |
| <i>Un canto por la esperanza</i>          | (Antología) | Producción propia (2020).                           | Fórum Cultural Guanajuato, (México).                      |
| <i>Gala de la Zarzuela-60 Aniversario</i> | (Antología) | Asociación Cultural Amigos de la Zarzuela (2019)    | Buenos Aires (Argentina).                                 |

Tabla 2. La zarzuela de repertorio en América. Fuente: Elaboración Propia.

| Título  | Compositor                                | Producción                              | Representación                                      |
|---|---|---|---|
| <i>An Evening of Zarzuelas</i>                                      | (Antología)                               | Hispanic-American Lyric Theatre, (2021) | Miami-Dade County Auditorium, Miami, (EEUU).        |
| <i>La magia de la zarzuela</i>                                      | (Antología)                               | Producción propia (2020)                | Centro Cultural Cubano Nueva York, (EEUU).          |
| <i>Las Leandras</i>   | F. Alonso                                 | Producción propia (2020)                | Teatro Roca, Miami, (EEUU).                         |
| <i>La verbena de la Paloma</i>                                      | T. Bretón                                 | Spanish Lyric Theatre (2019).           | HCC Ybor Mainstage Theatre. Tampa, (EEUU).          |
| <i>Zarzuela de dos orillas. Una historia de amor entre romanzas</i> | (Antología)                               | Producción propia (2018).               | Miami-Dade County Auditorium Miami, (EEUU).         |
| <i>Zarzuela &amp; Canción Romántica</i>                             | (Antología)                               | Producción propia (2017).               | Thalia Spanish Theatre of Sunnyside, Queens (EEUU). |
| <i>Ayer, hoy y siempre.</i>   | (Antología)                               | Pro-Arte Grateli (2016).                | Miami-Dade County Auditorium Miami, (EEUU).         |
| <i>Zarzuela y Sevillanas: Songs and Dances from Spain</i>           | (Antología)                               | Producción propia (2016).               | University of Texas at El Paso, (EEUU).             |
| <i>Tarde de zarzuelas españolas y cubanas</i>                       | (Antología)                               | Producción propia (2014).               | Teatro de Bellas Artes, Miami, (EEUU).              |
| <i>Luisa Fernanda / La leyenda del beso</i>                         | F. Moreno Torroba / R. Soutullo y J. Vert | Pro- Arte Grateli (2014).               | Miami-Dade County Auditorium Miami, (EEUU).         |

Tabla 3. La zarzuela en Estados Unidos. Fuente: Elaboración Propia.

## Nuevo cancionero argentino desde el exilio.

### Horacio Guarany en la escena musical española (1974-1978)

ANDREA BOLADO SÁNCHEZ

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

Palabras clave: Nuevo cancionero argentino; exilio musical; Transición española; Horacio Guarany.

Keywords: *Nuevo cancionero argentino; musical exile; Spanish Transition; Horacio Guarany*

Cita recomendada:

Bolado, Andrea. 2021. "Nuevo cancionero argentino desde el exilio. Horacio Guarany en la escena musical española (1974-1978)". *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/](http://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](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/](http://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/>*

**NUEVO CANCIONERO ARGENTINO DESDE EL EXILIO.  
HORACIO GUARANY EN LA ESCENA MUSICAL ESPAÑOLA (1974-1978)**  
***NUEVO CANCIONERO ARGENTINO FROM EXILE. HORACIO GUARANY IN  
THE SPANISH MUSICAL SCENE (1974-1978)***

**Andrea Bolado Sánchez<sup>1</sup> (Universidad de Oviedo)**

**Resumen**

La canción argentina de finales de los años sesenta y setenta tiene un fuerte impacto en el panorama musical español, aportando una perspectiva particular dentro del proceso de renovación de la música popular con contenido social o político. Los músicos exiliados, tanto de Argentina tras el golpe militar del 76, como de los diferentes países de Latinoamérica, son recibidos en España por un contexto musical en el que sus inquietudes político-sociales no resultan extrañas. Así, aquellos relacionados directa o indirectamente con el Nuevo cancionero argentino encuentran un terreno fértil donde propagar sus ideas de renovación poético-musical, cargada de reivindicaciones y propuestas de cambio. A pesar de encontrar ese panorama favorable, no cabe duda de que estos artistas deben reconfigurar su identidad artística para acercarse al público español. Por ello, podemos apreciar en la escena musical argentina en España diferentes posturas ante esta necesidad de adaptación que se configura durante el desarrollismo y la Transición. En este ámbito, destaca la figura de Horacio Guarany y su forma de establecer puentes con algunas de las corrientes que conforman la escena musical española, aunque sin abandonar los rasgos musicales e ideológicos por los cuales era reconocido en su país y buena parte de Latinoamérica.

En este trabajo abordamos, en primer lugar, la configuración de esa escena argentina relacionada con el Nuevo cancionero y su relación con el contexto musical español. Posteriormente, nos centramos en la figura de Guarany y su producción discográfica en España, con el fin de apreciar algunos de los elementos que conforman su perfil artístico. Para ello, prestaremos atención a los aspectos que busca legitimar a través de sus acciones y, especialmente, de

---

<sup>1</sup> Beneficiaria de una Ayuda para la Formación del Personal Investigador (FPI) del Ministerio de Universidades, Gobierno de España. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y migraciones (1939-2001)" de la Universidad de Oviedo financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España".

los 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.

**Palabras clave:** Nuevo cancionero argentino; exilio musical; Transición española; Horacio Guarany

### **Abstract**

The Argentine song of the late sixties and seventies has a strong impact on the Spanish music scene, providing a particular perspective within the renewal process of popular music with social or political content. The exiled musicians, both from Argentina after the military coup of 76, and from the different Latin American countries, are received in Spain by a musical context in which their political-social concerns are not strange. Thus, those directly or indirectly related to the Nuevo cancionero argentino find fertile ground where they can propagate their ideas of poetic-musical renewal, loaded with demands and proposals for change. Despite finding this favorable panorama, there is no doubt that these artists must reconfigure their artistic identity to get closer to the Spanish public. For this reason, we can see different situations in the Argentine music scene in Spain in the face of this need for adaptation that is configured during developmentalism and transition. In this area, the figure of Horacio Guarany stands out and his way of establishing bridges with some of the currents that make up the Spanish music scene, although without abandoning the musical and ideological traits for which he was recognized in his country and Latin America.

In this work we address, firstly, the configuration of that Argentine scene related to the Nuevo Cancionero and its relationship with the Spanish musical context. Subsequently, we focus on the figure of Guarany and his production in Spain, in order to appreciate some of the elements that make up his artistic profile. For this, we will pay attention to the aspects that it seeks to legitimize through its actions and, especially, the processes of authentication of the sound message, in order to converge with the musical and political-social ideals of the Spanish music scene of the moment.

**Keywords:** Nuevo cancionero argentino; musical exile; Spanish Transition; Horacio Guarany.

## Introducción

En los años setenta, periodo final de la dictadura y la Transición, conviven en España propuestas musicales de diferente signo, entre las que destaca la presencia de músicos latinoamericanos ligados a la canción social o comprometida. Teniendo en cuenta la sinergia que se da en torno al proceder de estos artistas, es posible considerar la existencia de lo que Will Straw llama escena musical, es decir «...un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación...» (Straw 1991: 373). Junto con las prácticas, la escena se compone de otros elementos, como las infraestructuras donde desarrollar las acciones, los lugares donde interactuar (pubs, colegios mayores, universidades), o las formas y medios en las que se distribuye y comparte la música (sellos discográficos que tratan con músicos de un género concreto). Factores que aparecen claramente definidos en este ámbito, donde una serie de músicos latinoamericanos que llegan a España intentan construir su imagen frente al público local.

De esta forma, es posible apreciar la conformación de un movimiento paralelo al *boom* de la literatura latinoamericana, que podemos asociar a un *boom* de música latinoamericana. Este espacio de la canción latinoamericana incluía la Nueva Trova cubana con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, la nueva canción chilena con nombres como Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, o la canción nicaragüense con Carlos Mejía Godoy, entre otros. En este contexto, a pesar de aunar muchos estilos y lugares de origen, debemos destacar al grupo de músicos argentinos que llega a España a través de grabaciones y giras o estableciendo, en algunos casos, su lugar de residencia en el país, ya que constituye un caso particular que causó gran impacto en el mercado musical español. Dentro de este grupo trataremos el caso de Horacio Guarany (1925-2017), quien se presenta ante el nuevo medio como un comprometido activista de la causa obrera y de la lucha contra la dictadura en su país. Mediante este estudio analizaremos la forma en que en sus canciones se manifiestan esas ideas, recurriendo al análisis de la canción grabada, y el espacio que ocupan dentro del ámbito del Nuevo cancionero argentino en España. Todo ello,

teniendo en cuenta la interacción de ese espacio con la escena de la canción latinoamericana y la de la canción de autor española.

El Nuevo cancionero argentino nace en Mendoza en los años sesenta con un manifiesto que aspiraba a mejorar la calidad poético-literaria y musical de las producciones de sus exponentes, elevando también la calidad del mensaje ideológico que conlleva (Camacho 2011: 9). Se dejó de considerar la música como mera expresión artística, para contemplarla como herramienta de expresión política donde el cantor se autoproclama activista además de artista, algo evidente en la propuesta de Guarany. Para ello, nos centraremos en el estudio de los elementos estilísticos que utiliza en sus producciones, además del contexto en el que se produce. Un contexto que, para este caso, aparece marcado por las directrices de la canción de autor española que, con su crítica a los continuistas del franquismo y al capitalismo y su apuesta por una poesía más cuidada, presentaba rasgos donde los músicos argentinos y latinoamericanos podían reconocerse. También, la existencia de una escena argentina, ligada a diferentes expresiones del folclorismo argentino, iniciada en los años sesenta favorecía a los emigrados y exiliados de los setenta. Justamente, cuentan en España con un público predispuesto a conocer sus propuestas por la existencia de un espacio de repercusión de la música argentina que comienza a formarse gracias a músicos como Atahualpa Yupanqui, antecedente directo del Nuevo Cancionero. Yupanqui también es reconocido en España gracias a que músicos latinoamericanos y españoles preservaron su música en sus repertorios habituales. Es el caso Jorge Cafrune, Mercedes Sosa, Paco Ibáñez, Alberto Cortez, Maite Idirin o Rosa María Lobo, entre otros, quienes interpretaron y grabaron su música. Esto desemboca en un gran éxito del movimiento cuyas características se centraban en buscar su autenticación a partir de elementos del paisaje, de la genuinidad de lo antiguo y de la figura estereotipada del indio como representante de la tradición de Latinoamérica. Además, es necesario tener en cuenta que la escena argentina se nutría de dos situaciones: por un lado, aquellos que se afincaron en el país durante algún tiempo, entre los que aparecen Horacio Guarany, Mercedes Sosa, Roque Narvaja, Jorge Cafrune, Alberto Cortez, Nacha Guevara, los hermanos Farías Gómez, Piero, Juan José García Caffi o Fede Comin y, por otro, aquellos músicos argentinos que sin

residir en el país, desde diferentes estilos ligados de una u otra forma al folclorismo, ayudaron a conformar esa escena argentina, como es el caso de Eduardo Falú, Jaime Dávalos, Julia Elena Dávalos, José Larralde, Facundo Cabral, Armando Tejada Gómez o César Isella, entre otros.

Debido a la heterogeneidad del panorama musical español, algunos de ellos, a su llegada, adoptaron características cercanas a la escena de los cantautores españoles, quienes también llenaron sus letras de crítica política, compromiso social y lucha contra la época dictatorial española. Ambas escenas mantienen una correlación casi directa por el paso por una dictadura, por lo que no debe sorprendernos que haya músicos, como Horacio Guarany, que repercutan con su música en las dos. La temática común se reflejó en muchas de sus canciones que se convirtieron en verdaderos himnos antifranquistas, como «Canto a la libertad» de José Antonio Labordeta, «L'Estaca» de Lluís Llach, «Al vent» de Raimon o «Canto para todos» de Víctor Manuel. A pesar de pertenecer a géneros musicales diversos, estos conformaron una escena musical común unida por la temática que compartirán con la escena de la canción latinoamericana. De esta forma, creemos que dichas confluencias permiten hablar de una escena musical argentina en torno al Nuevo Cancionero en la España de 1960 y 1970, cuyos representantes son actualmente reconocidos en España y vinculados a un momento concreto de la historia del país.

Todas estas relaciones tuvieron también su reflejo en la prensa. Como destaca el periodista Juan Ramón Sanjuan en 1973 en su entrevista a los músicos Antonio Gómez y Carlos Montero, o la periodista Natibel Preciado en su reportaje a Mercedes Sosa (Preciado 1973: 86), España había vivido un «“boom” de la canción argentina», en el que la «invasión de argentinos» llenó la escena musical española de esa estereotípica imagen del gaucho liberador (Sanjuan 1973: 64). Ambos destacan cómo hubo artistas que quisieron mantenerse ligados a los antecedentes de Yupanqui y cómo otros intentaron desligarse de ese camino en favor de la renovación tanto literaria como musical, dando comienzo así al movimiento del Nuevo Cancionero.

Como veíamos, España se convierte en país receptor de muchos de los artistas que deben exiliarse a causa de la represión política en Argentina. Es el

caso de Jorge Cafrune o Mercedes Sosa<sup>2</sup>, quienes exponen esa renovación poética y armónica característica del Nuevo Cancionero, el caso de Horacio Guarany (que reside en España entre 1974 y 1978), que se centra más en la parte política y combativa, o Juan Enrique (Chango) y Marian Farías Gómez, que guardan cierta afinidad con el movimiento. Esta diversidad conforma una escena argentina variada cuyo elemento común es el denominado folclorismo, reflejado en la relación con el paisaje, los personajes arquetípicos además del elemento ligado a temas sociales y políticos, de forma que se generen diferentes vertientes dentro del movimiento. Una de esas vertientes, quizás la más desarrollada, trata como tema principal la nostalgia por el lugar de origen lejano, el desarraigo y la distancia del emigrado, donde la crítica política no es evidente. Otro grupo se preocupa por la defensa de los más pobres y denuncia situaciones sociales injustas (introduciendo el estereotipo del indio, el gaucho o el obrero al que le arrebatan sus tierras) cuyo acento en la autenticidad del producto artístico se establece en la figura del otro, como pueblo ancestral, hombres de la tierra que buscan hermanados la libertad o el paisaje cargado de sabiduría. Y, por último, aquellas producciones sonoras cuyo fin es la reivindicación política. Dentro de este último encontramos algunas canciones de Sosa o Cafrune, centrados más en la crítica metafórica<sup>3</sup>, y las de Horacio Guarany, quien no duda en recurrir a consignas políticas y recursos que localizan su ámbito geográfico de procedencia, destacando por una exaltación del realismo. De esta forma, se presenta ante el nuevo espacio musical y cultural como alguien que cuenta en primera persona el sufrimiento y la verdadera situación del pueblo argentino. Nos acercaremos a él, ya que los elementos estilísticos musicales empleados y el trabajo de las letras son un reflejo de cómo el artista comprometido exiliado construye su imagen dentro de un contexto concreto.

<sup>2</sup> Radicados en España entre 1971 y 1977 y entre 1979 y 1982, respectivamente.

<sup>3</sup> Ejemplo de ello podría ser «Piedra y camino» del disco *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*, grabado por Philips en 1977, o «Los alambrados» de *La muerte del minero*, grabado por CBS en 1976.

## Horacio Guarany: Sonidos de la lucha

Horacio Guarany nace en 1925 como Eraclio Catalán Rodríguez Cereijo, en la localidad de Las Garzas, Argentina. Tras diversos trabajos que lo llevaron a recorrer el mundo, su incipiente interés por la música se unió a su militancia, primero, en el peronismo y, tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, en el Partido Comunista Argentino. Su proclamación política, junto a sus composiciones y declaraciones en los medios durante las dos décadas posteriores desembocaron en amenazas de muerte y atentados que lo llevaron al exilio en 1974, residiendo temporalmente en Venezuela, México y España.

Una de las características más importantes del contexto de Horacio Guarany es el discurso que se construye alrededor de su imagen basado en la autenticación de su música a partir de los vínculos que establece con la figura del campesino, con la clase obrera sojuzgada por el capitalismo, con los pueblos ancestrales y todos aquellos elementos de la naturaleza y la tradición relacionados con ellos. Esta intención podemos reconocerla al adoptar su apellido artístico, Guarany, que hace referencia a la cultura guaraní predominante en Paraguay, caracterizada como aguerrida, combativa y de resistencia. Con este vínculo, el músico crea significados en torno a la imagen y condición sociopolítica que quiere ofrecer a la sociedad, potenciado al aparecer en los medios de comunicación masivos, donde difunde sus ideas con respecto al vínculo entre música popular y compromiso político.

Esta forma de concebir su música hizo que trabajara dentro del ámbito de lo que Diego Madoery (2016: 30) define como folclore profesional, llevando esa música folclórica con fuerte carga ideológica al ámbito de las grandes ciudades y festivales. Además de esto, a través de programas de radio, Guarany pretende constituir al músico como persona y no como personaje ajeno a la realidad social y luchar contra la construida perfección idealizada que en otros programas se ofrece al hacer salir al músico únicamente a tocar y sacarlo de escena en cuanto termina, humanizarlo y darle pensamiento y voz, que es como define su implicación musical (Cárdenas 1965: 34-36). Debido al contexto, durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, ya con varias canciones integradas en el imaginario folclórico de América, la explosión de una bomba en su vivienda y amenazas de muerte lo obligan a exiliarse.

A medida que la carrera del músico crece, su imagen se va consolidando y uno de los hitos que lo refleja es su inclusión en la revista *Folklore*, publicación más influyente sobre música popular en la década de los sesenta y setenta en Argentina. Así, la imagen que proyecta coincide con las características implícitas del término «folclore» concepto trabajado por autores como el ya mencionado Diego Madoery o Juliana Guerrero (Guerrero 2014: 51-66). Características que implican una relación directa entre el músico y el entorno rural, clase obrera, canto al pueblo, genuinidad de lo antiguo, conservación de la tradición y sentimiento de autenticidad. La revista *Folklore* reconoce a Guarany dentro de este ámbito y, es mediante el término folclore, como se trata de justificar y configurar su propia idea de la música del pueblo, sirviendo como etiqueta para la música popular que él producía, validando el discurso musical que fue construyendo a lo largo de su carrera y con el que se le ha identificado, tanto en Argentina como luego en España.

Según Guarany, la música es una de las herramientas de expresión para crear una imagen de compromiso y oposición a la dictadura y al capitalismo de su país. Por esta razón, resulta interesante observar el reflejo de estas ideas en su producción musical en España. Para este análisis utilizaremos conceptos como los que Alan F. Moore (2012: 179-214) emplea en relación a la canción grabada (zonas proxémicas y procesos de autenticación del mensaje), o el discurso musical y los diferentes procesos de significación de Luiz Tatit (2003: 7-24) (tematización, figurativización y pasionalización, además de los tonemas como principal factor de desenlace y significado). Nos centraremos en el desarrollo de cuatro niveles donde estudiar el plano sonoro, poético, la intertextualidad y la autenticación del mensaje.

Para ello analizaremos dos canciones censuradas en Argentina que Guarany incluyó en su disco *Luche, luche* en España en 1977, «Luche, luche» y «Recital a la libertad». El objetivo es observar cómo el músico recurre a un repertorio que, gracias a sus letras y elementos estilísticos, no deja dudas sobre su procedencia y posición política, fundamental a la hora de presentar su propuesta al público español, cuyo interés por la canción con contenido era indudable debido al contexto político. Dando nombre al disco, «Luche, luche», es una proclama de las consignas del Partido Comunista al que Guarany se afilia

a mediados de los años cincuenta. Compuesta por una línea vocal solista, coro, guitarra y bombo legüero, su estructura formal se corresponde texturalmente con la parte poética: un recitado y un canto responsorial en el que el músico declama un verso que el coro repite.

| Introducción  |                       | Estribillo        | Estrofa                | Estribillo        | Interludio | Puente            | Estribillo            |
|---------------|-----------------------|-------------------|------------------------|-------------------|------------|-------------------|-----------------------|
| declamado     | voz cantada           | voz cantada       | <b>voz cantada</b>     | voz cantada       | ‡          | recitado          | voz cantada           |
| voz/coro      | responsorial + instr* | voz/coro + instr. | <b>voz + instr.</b>    | voz/coro + instr. | instr.     | voz/coro + instr. | responsorial + instr. |
| *instrumental |                       |                   | <b>cambios de modo</b> |                   |            |                   |                       |

Tabla 1. Esquema formal y textural de la canción «Luche, luche» de H. Guarany.

Fuente: producción propia.

Como vemos, además de las partes solistas, el músico se une a la repetición con el coro en los fragmentos responsoriales sobre una estructura general con pequeños cambios armónicos en Fa# menor. La armonía, estable debido al uso de los grados y al uso de las funciones de dominante y tónica (C# - F#), permite al músico construir su discurso sobre el nivel poético y melódico. Esta sencillez armónica se mantiene durante toda la canción excepto cuando no participa el coro, en la estrofa, que coincide armónicamente con variaciones como las funciones de subdominante y supertónica (B - G#) y cambios de modo.

Analizando el timbre de la línea vocal, entre Fa<sub>3</sub> y Do<sub>4</sub>, observamos que es redondo y potente, usando: calificadores, como los efectos de la respiración; alternantes, como el grito; o diferenciadores, con alusiones a risa o llanto (Moore 2012: 20-51). Además, denota una voz no educada académicamente (reconocible en finales de frase, afinación, quiebres de la voz en determinadas ocasiones etc.). Como expone Moore, al analizar la voz en la canción grabada encontramos actitudes diferentes frente a ritmo y altura. Se puede cantar con el *beat*, delante, detrás, incluso al ritmo al que las palabras serían en el lenguaje hablado. Sobre un compás de 6/8 y pies rítmicos característicos del ritmo de chaya, Guarany utiliza la agógica para moldear el pulso y el tempo, de manera

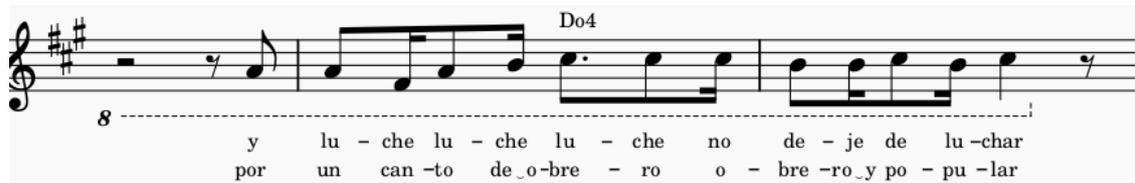
que pueda ajustarse a la dicción del verso sin modificarla. Estos pies rítmicos realizan variaciones sobre el ritmo de chaya a partir de grados conjuntos, utilizando esporádicamente saltos de tercera.



Ejemplo 1. H. Guarany, «Luche, luche», pie rítmico de chaya en la parte instrumental.

Fuente: producción propia.

Observando los procesos de tematización<sup>4</sup>, vemos cómo se consigue un énfasis desde el título. La palabra «luche» va a ser repetida especialmente en el estribillo, donde dirigiéndose al agudo genera un proceso de pasionalización<sup>5</sup>, a la vez que la nota más aguda del registro, Do<sub>4</sub>. Otro aspecto que lo enfatiza es el coincidir con los saltos de tercera, ya que el resto de la melodía se mueve por grados conjuntos.



Ejemplo 2. H. Guarany, «Luche, luche», estribillo. Fuente: producción propia.

Debemos destacar que la pasionalización que ocurre en la tercera repetición de la palabra luche en el estribillo es solo un estadio preparatorio para llegar al fragmento de figurativización, es decir, el recurso de la voz hablada o del recitado como el que aparece en el puente, otorgándole una forma más natural que la voz cantada. En este caso, Guarany fortalece su sentencia con afirmaciones como: «¡porque mi pueblo no es tonto, porque mi pueblo es valiente!», coincidiendo con la localización del clímax. El proceso hacia el clímax es bastante reconocible, ya que va en ascenso desde la estrofa y los primeros

<sup>4</sup> Concepto extraído de la teoría de Luiz Tatit, que consiste en la repetición de motivos rítmico-melódicos coincidiendo, en algunos casos, con la aceleración del tempo que ayuda a generar énfasis en el motivo o palabra repetida.

<sup>5</sup> Concepto extraído de la teoría de Luiz Tatit y consecuencia del uso de la tematización, que consiste en la ampliación de la duración de un motivo o palabra a partir de la ralentización por la prolongación de las vocales, el uso de tesituras más amplias o de saltos melódicos más destacados.

estribillos (preclímax) el puente (clímax) y el estribillo a modo de cierre (decaimiento). Así, la tematización asociada a la palabra «luche» es utilizada para construir el camino de llegada al clímax.

| Introducción   |  | Estribillo                               | Estrofa                      | Estr. | Interludio | Puente   | Estribillo         |
|--|--|--|------------------------------|-------|------------|--|--------------------|
| Pueblo que <u>escuchas</u> , únete a la <u>lucha</u> | Pueblo <u>unido</u> , nunca <u>vencido</u> | Y luche, luche, luche, no deje de luchar | Pobre, el pobre que no luche | ""    | }          | Qué cosas tiene mi pueblo, que no las puedo callar | ""                 |
| <b>Preclímax</b><br>(Tematización + pequeño clímax)  |  |  |                              |       |            | <b>CLÍMAX</b>                                      | <b>Decaimiento</b> |

Tabla 2. Localización de clímax en «Luche, luche». Fuente: producción propia.

Otro recurso utilizado como proceso de significación son los tonemas ascendentes de desenlace sobre las palabras «escuchas» y «lucha» (tabla 2), lo que se correspondería con una llamada, en vez de afirmación. Esta llegaría en el verso siguiente «Pueblo unido nunca vencido», que termina con un descenso sobre la palabra «vencido». Además, ambos versos se repiten enfatizando a través de la tematización.

Llegando a la intertextualidad, encontramos tres préstamos. Por un lado, el uso de las consignas del partido Comunista, por otro, el uso del pie rítmico de la chaya, género típico de la zona andina y La Rioja y, por último, instrumentos como el bombo legüero y la guitarra, cuya sonoridad referencia de manera explícita al continente latinoamericano. Además, ya en el título del disco vemos un ejemplo de la asociación a la lucha del pueblo argentino tras el golpe militar del 76, que resume la intención del músico en una palabra repetida. Usando «luche, luche» como eslogan, Guarany comienza su discurso combativo antes de realizar la escucha, porque, ¿qué mejor eslogan para introducirse en el mercado musical de un pueblo tras una dictadura que invitándolo a luchar? De esta forma autentifica su mensaje adaptándose al momento de cambio que vive el público español a partir de su propia experiencia como latinoamericano, animando a la lucha. Podríamos entender que el músico intenta introducir al pueblo en su lucha, haciéndolo partícipe de su canción mediante su personificación en la figura del coro. Sin embargo, en este caso no se limita al

papel de solista, sino que se une al coro en las repeticiones, simbolizando, quizá, su compromiso como parte del pueblo. Como vemos, la temática utilizada lo ayuda a autentificar su mensaje mediante su compromiso con el público/pueblo.

Al igual que hay un ascenso en el clímax, también lo hay en la temática. Sobre la única estrofa se expone la problemática, que se agudiza a medida que se acerca al clímax. Se presentan las consignas del partido comunista<sup>6</sup>, se expone la problemática en la estrofa<sup>7</sup>, se anima a luchar en los estribillos<sup>8</sup> y, en el puente, el músico ensalza esa arenga de lucha hacia su pueblo<sup>9</sup> que finaliza con el último estribillo.

Otro de los aspectos que ayuda al músico a autentificar el mensaje ocurre en la estrofa, donde aparecen nuevos acordes y cambios de modo. Aquí la temática se centra en la problemática de su pueblo. Para destacar este fragmento, la armonía de la única estrofa cambia, enfatizando en modo mayor el verso donde expone lo pobre que es el pueblo a causa de que le roben el derecho a elevar la voz, utilizando la guitarra como símbolo de protesta<sup>10</sup>. Sin embargo, emplea el modo menor (en el que está toda la canción) para continuar la denuncia de esa pasividad del pueblo que está callado<sup>11</sup>. Asimismo, el uso de los tonemas también funciona como elemento de autentificación. Guarany anima al combate destacando que lo importante no es la lucha del pueblo, sino su victoria, usando el tonema descendente de desenlace. Otro ejemplo es la implicación del artista en el discurso, algo que podríamos analizar a partir de las zonas proxémicas de Allan F. Moore (2012: 179-214). Por un lado, encontramos la zona pública del músico, uniéndose al coro y formando parte de la comunidad, pero por otro, vemos cómo se representa como 'persona real', exponiendo las ideas como propias y reforzando, con el recitado, la zona íntima de la proxémica. Así, el músico conforma una imagen ligada tanto a la persona real en la zona íntima, como en la pública, al introducirse en el canto conjunto. A partir de estos apuntes podemos apreciar la orientación política del músico, construyendo la escena pública hacia el agudo (pasionalización en los estribillos. Tabla 2) y

---

<sup>6</sup> «Pueblo que escuchas, únete a la lucha».

<sup>7</sup> «Pobre, el pobre que no luche / siempre callado nomás».

<sup>8</sup> «Y luche, luche, luche, no deje de luchar».

<sup>9</sup> «Cuando la sangre reviente / Habrá de salir cantando, con un fusil en la frente».

<sup>10</sup> «Pobre, el pobre que no luche / le han de robar la guitarra».

<sup>11</sup> «Siempre callado no más / nunca más ha de cantar».

dejando abierto el discurso como llamada al pueblo. Sin embargo, el recitado es la zona íntima, donde más se involucra de manera personal y donde incluso se le quiebra la voz. Las respiraciones, el volumen, las dinámicas y la palabra hablada acentúan el carácter íntimo y personal del músico, caracterizándolo como 'persona real', algo común, ya que forma parte del timbre característico de la canción popular, cuya finalidad se aleja del consumismo estético con objetivos más amplios dentro de la ideología, política y crítica social.

Terminando con el parámetro tímbrico, como destaca Roland Barthes al hablar del «grano de la voz», este es el más utilizado para presentarse musicalmente dentro de la música popular. La materialización de la intención y el carácter que la persona pretende transmitir aporta grandes significaciones al contenido musical. Así, el músico utilizará este parámetro para conseguir la autenticación. La inestabilidad del ritmo y la afinación ayudarán a la construcción de 'persona real', haciendo que lo que Guarany pretende transmitir se materialice en la manera de utilizar la voz. Analizando, no solo lo que se quiere decir, sino cómo se dice. El resultado final de todos estos recursos desemboca en ese intento por autenticar el discurso a través de la vivencia del propio músico, parte y voz de ese pueblo receptor.

A causa de la continua temática de revolución y lucha del álbum *Luche, luche*, la mayoría de las canciones que lo componen comparten características y procedimientos compositivos que la apoyan. En el plano poético sonoro de «Recital a la libertad» encontramos de nuevo una línea vocal solista, coro, bombo legüero, guitarra rítmica y melódica. La estructura formal está compuesta por una introducción sobre la escala pentatónica y cinco estrofas separadas por pequeños interludios instrumentales, que mantienen el hilo conductor. Sobre esta estructura, la voz solista interpreta la parte cantada exceptuando el final, donde se intercala el coro con las partes instrumentales de la introducción y los interludios. Este plano formal en Mi menor se fundamenta sobre los grados tonales, con la excepción de un descenso cromático en el bajo de la segunda estrofa. Durante las estrofas B y C se suma el uso de las funciones de mediante y sensible (G-D#), lo que genera una densidad armónica mayor en esta segunda parte.

El ámbito de la melodía abarca desde Si<sub>3</sub> hasta Mi<sub>4</sub> sobre un tempo binario (2/4) con pies rítmicos característicos del ritmo de Huayno, aunque Guarany, nuevamente, utiliza la agógica para moldear el pulso. Las dos primeras estrofas mantienen el pulso bastante estable y texturalmente prevalece la relación voz-acompañamiento con un registro medio-grave de los instrumentos. A partir de la segunda estrofa, el pulso se subdivide y la textura comienza a enriquecerse, mediante motivos instrumentales en registros medio-agudo y unísonos que aportan mayor estabilidad y dinámicas hasta llegar a la última estrofa. Esta vez, los pies rítmicos aparecen en la parte instrumental, mientras que la vocal desarrolla una melodía de grados conjuntos, silencios, abrupta, de duraciones cortas y recursos de saltos de cuarta y terceras.



Ejemplo 3. H. Guarany, «Recital a la libertad», pie rítmico de Huayno en la parte instrumental.

Fuente: producción propia.

Te\_u - sa-ron    te min - tie-ron    te ro - ba-ron  
mal\_di - je-ron    tu    nom-bre    es-cu - pie-ron

Ejemplo 4. H. Guarany, «Recital a la libertad», estrofa A. Fuente: producción propia.

Manteniendo los conceptos de pasionalización y tematización (Tatit 2003: 7-24), podemos observar cómo, la tematización sobre el verso «por siempre», termina alargando la duración de la palabra «libertad», que es el clímax de la última estrofa.

Por    siem-pre    Li-ber - tad  
Por    siem-pre  
Por    siem-pre

Ejemplo 5. H. Guarany, «Recital a la libertad», tematización y pasionalización en estrofa D.

Fuente: producción propia.

Observamos cómo la estructura de la canción construye el ascenso hacia el clímax, utilizando la pasionalización sobre el verso de la tercera estrofa para construir un escalón anterior a la llegada al clímax, el preclímax. No obstante, en las dos primeras estrofas también se emplean estructuras melódicas descendentes muy parecidas como tonemas de desenlace correspondientes con la afirmación, o sobre conceptos como la mentira, el robo, el castigo y el olvido de la primera estrofa, como vemos en la tabla 3.

| Introducción  |                             | Interludio           |                             | Interludio                                   | Interludio              | Interludio                               |
|---|-----------------------------|----------------------|-----------------------------|--|-------------------------|--|
| Estrofa A   |                             | Estrofa A'           |                             | Estrofa B                                    | Estrofa C               | Estrofa D                                |
| (...) te mintieron, te robaron                                | <u>Sin piedad, libertad</u> | Maldijeron tu nombre | <u>Sin piedad, libertad</u> | Pero por más (...) <u>no te podrán parar</u> | Porque yo estoy contigo | Libertad compañera (...) <u>libertad</u> |
|   |                             |                      |                             | <b>Preclímax</b>                             |                         | <b>CLÍMAX</b>                            |
| Aumento de dinámicas y textura hacia el preclímax y el clímax |                             |                      |                             |  |                         |  |

Tabla 3. Localización del clímax en «Recital a la libertad». Fuente: producción propia.

Tras esto, analizaremos la intertextualidad, aquellos recursos utilizados para identificarse como latinoamericano y exiliado en España. Como sabemos, el uso de pies rítmicos propios de países latinoamericanos es un factor determinante. «Recital a la libertad» es un Huayno, género característico por su motivo rítmico vinculado al ámbito de los Andes, Bolivia o Ecuador, algo que, irremediablemente, lo va a ligar con Latinoamérica.

Un primer recurso de autenticación se puede encontrar en la estructura sin estribillos, cuyo fin podría ser destacar la antigüedad de la forma romance. Otro podría verse reflejado en el aspecto textural: mientras las dos primeras estrofas presentaban menos motivos instrumentales, textura más diáfana, dinámicas suaves y registros más graves, lo que coincidía con los tonemas descendentes que afirmaban una realidad. No obstante, los cambios texturales, dinámica, tempo y armonía en las siguientes estrofas se corresponden con el inicio del ascenso hacia la temática de la libertad, el clímax. Tras afirmar la realidad en las dos primeras estrofas, esta segunda parte es la crítica donde el

propio músico se posiciona<sup>12</sup>. Caminando hacia el clímax, la textura se despliega hasta la palabra «libertad» cantada por el coro, aumentando textura, tempo y altura de las melodías. Como apoyo al ascenso debemos destacar la pasionalización sobre el verso «¡No te podrán parar!», donde destacamos la autentificación del mensaje a través de la implicación del receptor como parte del pueblo. Asimismo, la construcción del clímax participa también en la autentificación. La ascensión del tonema final de la palabra «libertad», más que una afirmación se presenta como una convocatoria en la que debería implicarse o a la que debería dar respuesta el receptor. De esta forma, a través de elementos responsoriales de pregunta y respuesta, Guarany parece querer involucrar al receptor, el pueblo argentino y español, en su proclama combativa. En esta búsqueda expresiva no es menos importante la alusión a lo primitivo a través de los motivos rítmicos y la percusión. Recurso intertextual que, por otra parte, también se encuentra dentro del ámbito referencial estereotipado de la cultura latinoamericana.

## Conclusiones

El estudio de la relación entre contextos, situaciones sociopolíticas y discursos musicales de España y Argentina indica la existencia de un gran impacto de lo que es la canción argentina en el panorama musical español en general y madrileño en particular. Una manifestación que engloba tanto el Nuevo Cancionero como el resto de los elementos de relevancia poética y musical de contenido político que tanta relación tiene con la izquierda latinoamericana. Una relevancia que surge del proceso de migraciones entre España y Argentina llevada a cabo incluso antes del periodo de Transición, momento en el que ambos países comparten contexto político y social: las dictaduras. Así, hemos expuesto la existencia de un espacio muy específico e influyente que no solo se vincula a personas en el territorio español, sino que dialoga a través de las diferentes corrientes y escenas musicales que surgen en España durante esas dos décadas y posteriores.

---

<sup>12</sup> «porque yo estoy contigo y con mil puños».

Dentro de este panorama, hemos destacado uno de los ejemplos más representativos de relación política y música en esta escena, Horacio Guarany, en el que la carga política es evidente y es utilizada para generar una imagen del músico en un país nuevo pero receptivo. Este hecho nos permite entender la creación de un espacio para la canción latinoamericana en España como un proceso que comienza a inicios de los sesenta y que, a pesar de llegar a su máximo esplendor en la década de los setenta, se mantiene en el imaginario sonoro español hasta la actualidad. Unido al movimiento del Nuevo Cancionero, Guarany busca la renovación poética de esa música popular ligada a lo denominado como folclore. A pesar de no participar del manifiesto, su acercamiento se basa en perspectivas ideológicas y temáticas compartidas, centrando su renovación en el uso de temáticas más comprometidas y proclamas ideológicas. El uso de estos recursos permite al músico ligarse a la música popular dentro de lo que se denominó folclore, una construcción cultural que identifica un tipo determinado de música popular como expresión natural de un pueblo.

A partir de la imagen que Guarany se construye, consigue reforzar el vínculo con características como la tradición, la antigüedad, el ámbito rural o la clase obrera. Sin embargo, tampoco renuncia a llevar este tipo de música a la espectacularización. Es posible decir que, a pesar de su postura anticapitalista, reconoce la necesidad de recurrir a las estructuras del mercado para difundir su propuesta. Sin embargo, su discurso performativo (musical y personal) persigue la validación a través del ámbito del folclore y su relación con el pueblo, huyendo así de ser considerado como parte del conjunto de la música popular y sus connotaciones capitalistas. Utilizando su concepción de cantor del pueblo intenta generar una imagen concreta, uniendo su producción musical y su profesión con su identidad personal. No obstante, es necesario destacar que esta situación no es excepcional, sino que ocurre también con otras figuras importantes de esta escena argentina en España y otras mencionadas a lo largo de este artículo.

Como vemos, los recursos estilísticos, poéticos y sonoros utilizados no son fortuitos. Hemos encontrado el uso de un timbre concreto, o la grabación de la voz en un plano muy cercano y delante, permitiendo a la voz destacar del resto de instrumentos, generando una sonoridad compartida con la de la canción de

autor. Además, este timbre tan poco académico busca autenticarse no con el ánimo de perseguir un fin estético, sino con el objetivo de alzarse en señal de protesta. Una protesta del conjunto que se quiere representar, pero también personal, justificada con timbres que caracterizan al artista como ‘persona real’ comprometida. Este compromiso aparece también en el uso del estilo responsorial que, junto a la parte recitada, conforman una manera de componer muy cercana a la música de las manifestaciones, donde una persona lleva la voz cantante que declama lo que se debe decir (músico) y el coro lo repite.

Así, a partir de la sencillez, referencias a la naturaleza<sup>13</sup>, repeticiones, presencia importante de la percusión, el tipo de voz y la no educación de esta, el músico potencia su vínculo con el imaginario de la música folclórica. Todos estos recursos ayudan a su discurso, afianzando no solo su compromiso político, sino su identidad como parte del pueblo latinoamericano que comparte contexto político con su país de recepción, permitiendo que su receptor pueda ser, tanto el pueblo argentino, ante la represión de esos años, como el español, cuyo anhelo por dejar atrás la dictadura está latente en ese momento.

### Referencias bibliográficas

Camacho, Sebastián. 2011. “Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana”. En *IX Jornadas de Sociología*, 15-30. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Cárdenas, Felipe J. 1965. “Nuevos fogones para Horacio Guarany”. *Folklore*: 34-36.

Guerrero, Juliana. 2014. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina”. *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*: 51-66.

Madoery, Diego. 2016. “Estudios sobre el folclore musical argentino”. *Revista Argentina de Musicología* 17: 15-38

Moore, Allan. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

---

<sup>13</sup> El componente agrícola del pueblo latinoamericano, la correspondencia con la tierra y la naturaleza que relaciona la pretendida música folclórica con el componente rural

Preciado, Natibel. 1973. "Mercedes Sosa el canto popular de América". *ABC*, 14 de octubre de 1973: 86.

Sanjuan, Juan Ramón. "El 'boom' de la canción argentina: de la pureza a la adulteración comercial". *ABC*, 20 de enero de 1973: 64.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* 3(5): 368-388

Tatit, Luiz. 2003. "Elementos para a análise da canção popular". *Cuadernos de Semiótica aplicada* 1(2): 7-24.

## La canción de autor latinoamericana a través de la voz de las cantantes españolas. Crossover y traducción intercultural (1968-1983)

ROSALÍA CASTRO PÉREZ

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

Palabras clave: *crossover*; traducción intercultural; canción de autor latinoamericana; mujer cantante; Transición española; performatividad.

Keywords: *crossover*; *intercultural translation*; *Latin American singer-songwriter*; *female singer*; *Spanish transition*; *performativity*

Cita recomendada:

Castro, Rosalía. 2021. "La canción de autor latinoamericana a través de la voz de las cantantes españolas. *Crossover* y traducción intercultural (1968-1983)". *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/](http://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](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/](http://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/>

**LA CANCIÓN DE AUTOR LATINOAMERICANA A TRAVÉS DE LA VOZ DE  
LAS CANTANTES ESPAÑOLAS. CROSSOVER Y TRADUCCIÓN  
INTERCULTURAL (1968-1983)**

***LATIN AMERICAN SINGER-SONGWriters THROUGH THE VOICE OF  
SPANISH SINGERS. CROSSOVER AND INTERCULTURAL TRANSLATION  
(1968-1983)***

**Rosalía Castro Pérez<sup>1</sup> (Universidad de Oviedo)**

**Resumen**

En la década de 1960 aparecen un grupo de mujeres que suman su voz a la escena de la canción con contenido social o político en España. Sus voces en este ámbito son una expresión más de una mujer española que paulatinamente va a ocupar un papel más activo en la sociedad y la cultura del país, en este caso en el campo de la música y dentro de la escena que aboga por un cambio político o de mayor espacio de libertad. Por ello no es de extrañar que estas mujeres, en pro de una propuesta músico-literaria y contenido social alternativa, asuman en su voz el nuevo repertorio latinoamericano, buscando una opción donde la libertad, la justicia o la revolución tengan un lugar destacado. Entre algunas propuestas de este repertorio compartido se pueden mencionar a Maite Idirin que canta a Atahualpa Yupanki traducido al euskera (1968); Elisa Serna a los cubanos Milanés (1972) y Nicola (1975); Ana María Drack a Silvio Rodríguez (1978); Rosa León a María Elena Walsh (1975) o Ana Belén y Víctor Manuel (1983) que cantan a Gilberto Gil, Quilapayún, entre otros.

En las siguientes líneas se llevará a cabo una revisión de las versiones que realizan estas cantantes de cara a identificar las translaciones que se producen al mudar este repertorio de escena, de sujeto y de género de los cantantes, lo que conlleva, invariablemente, una resignificación del contenido. Con ello, se pretende, además, contribuir a la visibilización de la mujer como parte del cambio social y político que se estaba viviendo en España durante el desarrollismo y la Transición.

---

<sup>1</sup> Beneficiaria de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Universidades, Gobierno de España. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y migraciones (1939-2001)" (PID2019-108642GB-I00) de la Universidad de Oviedo financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

**Palabras clave:** *crossover*; traducción intercultural; canción de autor latinoamericana; mujer cantante; Transición española; performatividad.

### **Abstract**

The 1960s began to see the emergence of a group of women who added their voices to the social and political song scene in Spain. These manifestations are just another expression of a Spanish woman who gradually took on a more active role in the country's society and culture, in this case in the area of music and within the scene that advocated political change or a greater space for freedom. It is therefore not surprising that these women, in favour of an alternative musical-literary proposal and social content, assume in their voice the new Latin American repertoire, seeking an option where freedom, justice or revolution had a prominent place. Some of the proposals of this shared repertoire include Maite Idirin singing Atahualpa Yupanki translated into euskera (1968); Elisa Serna singing the cubans Milanés (1972) and Nicola (1975); Ana María Drack singing Silvio Rodríguez (1978); Rosa León singing María Elena Walsh (1975) or Ana Belén and Víctor Manuel (1983) singing Gilberto Gil, Quilapayún, among others.

In the following lines, a review of the versions performed by these singers will be carried out in order to identify the translations that occur when this repertoire changes scene, subject and gender of the singers, which invariably leads to a resignification of the content. The aim is also to contribute to the visibility of women as part of the social and political change that was taking place in Spain during the period of development and the Transition.

**Keywords:** *crossover*; intercultural translation; Latin American singer-songwriter; female singer; Spanish transition; performativity.

### **Introducción**

Si reparamos en una contextualización histórico-cultural de la canción popular cantada por mujeres en España durante el período del desarrollismo y la Transición, podemos observar diferentes vertientes. Por una parte, la escena de la música melódica con artistas como Rocío Jurado o Rocío Durcal, donde mujeres adultas ponen voz a los nuevos derechos y modos de sexualidad

adquiridos. Por otra, la nueva ola o música “ye-yé”, con un carácter ingenuo y burgués (Fraile, 2013: 503-505) representada por cantantes como Karina o Marisol. Una tercera vertiente sería la de la canción de autora, con voces como las de Rosa León, Cecilia o Mari Trini, donde las mujeres se abren camino para poner voz a conflictos sociales y políticos.

En este trabajo nos centraremos en la vertiente de las cantautoras, de cara a analizar cómo este grupo emergente de mujeres, que se insertan dentro de la canción con contenido, utilizan el repertorio de la canción latinoamericana como un elemento más con el que labrarse un hueco dentro de la escena española. La acción llevada a cabo por estas cantantes españolas a partir de la década de los sesenta se puede considerar bajo el concepto de *crossover*, ya que constituye el paso de un tema que se escucha en una audiencia o escena musical específica, la latinoamericana, a otra, la española. Brackett (2002: 69-70) define como *crossover* al “proceso por medio del cual una canción se convierte en éxito en una lista de popularidad después de haber tenido éxito en otra”. En los casos que aquí se abordan es necesario tener en cuenta que ese cambio de lista se produce a partir de un cruce de fronteras y de continente. Por ello, también es necesario prestar atención al proceso de “traducción intercultural”, que implica no solo trasladar un texto de una lengua fuente a una lengua meta, sino también transferir los aspectos culturales que se hallan codificados en la lengua de partida (Garay, 2001: 42). Para analizar la expresión sonora de estos procesos en las producciones discográficas de estas artistas se tienen en cuenta las propuestas de Allan Moore y Luis Tatit.

### **Voces y puentes sonoros**

La nueva canción española surge en los años sesenta, en el seno de una sociedad que difería de la que vio nacer y consolidarse el régimen franquista en los años cuarenta. Con el desarrollismo, la economía española experimenta un gran crecimiento a la vez que se hace más permeable a los elementos culturales foráneos debido a la política del “aperturismo”. Esto, junto con la aparición de una juventud más activa y menos atemorizada, da lugar al comienzo de un renacer cultural disidente con el régimen vigente y a favor de los derechos y libertades de la población (Aragüez, 2006: 81). Es, precisamente, esta

concatenación de elementos la que propiciará la aparición y desarrollo de este nuevo repertorio más crítico con la situación social y cultural de España.

El término “nueva canción” aparece por primera vez en un artículo del año 1959 que publica Lluís Serrahima (uno de los creadores de la *nova cançó catalana*) en la revista *Germinàbit de la Unió Escolanía de Montserrat* (González, 2006: 25). Aunque el término no se utiliza hasta 1962, en ese artículo Serrahima sugiere potenciar un fenómeno cultural nuevo en el ámbito catalán a través de la canción, uniendo música y literatura. El título del artículo “Necesitamos canciones de ahora” se convertirá en la bandera de este nuevo fenómeno (Aragüez, 2006: 83-84). Por su parte, González Lucini considera el inicio del movimiento en España en el año 1956, cuando Paco Ibáñez pone música a un poema de Luis de Góngora titulado “La más bella niña”, dado que el ponerle música a la voz de los poetas marcó una de las características de la nueva canción: la conversión de la poesía, clásica o contemporánea, en canción popular (González, 2006: 50-51). Aun siendo importante este antecedente, lo cierto es que el movimiento adquiere fuerzas en la década de los sesenta, cuando se produce la confluencia de diferentes propuestas en torno a una canción con una poética renovada, cercana a los temas sociales del momento y comprometida con un cambio de ciclo político.

En este sentido, una primera referencia la encontramos, como anteriormente se mencionó, en la *nova cançó catalana*, con figuras como el grupo *Els Setze Jutges* o Joan Manuel Serrat. Otro movimiento que toma fuerza en los sesenta es la Canción del Pueblo, representada por figuras como José Luis Leal, Ignacio Fernández Toca o Elisa Serna. Este movimiento penetra, primero, en el mundo universitario y, luego, en el mundo obrero (López, 1976). También, como propuesta alternativa a la Nueva Canción Catalana nace la Nueva Canción Castellana, favorecida en sus inicios por el desarrollo y auge de la industria del disco (Velasco, 2007: 144), siendo representativos los nombres de Massiel, Manolo Díaz o Luis Eduardo Aute. Cabe diferenciarla de la Nueva Canción en Castellano que, surgida también en esta época, ofrece una alternativa política e ideológica más reivindicativa que la citada anteriormente. Se incluyen aquí los movimientos de canción que, utilizando el idioma castellano como expresión, ofrecen una respuesta a la problemática de los pueblos en que

han surgido como, por ejemplo, la canción aragonesa (López, 1976: 22-23) con figuras como Labordeta o Carbonell, o la andaluza, con Carlos Cano (García, 2021: 5-7).

Con todo, la línea de producción de la nueva canción en España tenía una representación, en su mayor parte, masculina. Así, las figuras que, generalmente, en los estudios y la prensa aparecen mencionadas como cabezas del movimiento son Paco Ibáñez o Raimon, y las que se citan como ejemplos de mayor proyección son Luis Eduardo Aute o Joan Manuel Serrat. Este hecho pone de manifiesto la importancia del análisis de las figuras femeninas que también formaron parte del movimiento y que, por diversas circunstancias, no obtuvieron el mismo reconocimiento que ellos. A pesar de esto, la posición activa que adoptan las cantantes al traer con su voz canciones reivindicativas, supone la equiparación a sus colegas varones y la adquisición de un papel relevante.

Como es sabido, la aparición de una “nueva canción” no es un caso aislado de España. En Latinoamérica, la nueva canción surge en la década de 1960 en diferentes países del continente, aunque las conexiones entre estos inicios no se han llegado a determinar con precisión. En todo caso, el primer manifiesto documentado es el del Nuevo Cancionero presentado en 1963 en Mendoza, Argentina (Ogas, 2013: 277), y, posteriormente otros acontecimientos fueron sentando las bases en los diferentes países. La Nueva Canción Latinoamericana se convierte en un símbolo de consciencia de ese territorio, expresado en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que debían tener los pueblos de América Latina. Es importante señalar que, aunque este repertorio se agrupa bajo el término de Nueva Canción Latinoamericana, el vocablo no es acogido de igual manera en los diferentes países. Así, por ejemplo, en Uruguay la denominaron “nuevo canto” (Velasco, 2007: 145) o “canto popular” (Fornaro, 2014), en Brasil “canción comprometida” (Ridenti, 2009), en Cuba “nueva trova” (Moore, 2003), etc. Debido a esto y al hecho de que algunas de las versiones estudiadas no pertenecen directamente a autores de la Nueva Canción Latinoamericana, nos referiremos al repertorio versionado por las cantantes españolas como “canción latinoamericana”.

Para comprender la influencia que tuvo este repertorio en nuestro país es necesario también entender la situación que vivían los artistas de este

movimiento en sus respectivos países. En la década de los setenta se produjeron una serie de movimientos totalitarios en Latinoamérica que afectaron significativamente a las relaciones transatlánticas. Este hecho propició el exilio de numerosos artistas latinoamericanos a Europa, fundamentalmente a Francia, Italia y España (Moore, 2003: 115), dando lugar a un rico intercambio cultural. En el caso de España, la presencia de estos artistas era notoria, como atestigua García Peinazo sobre la prensa de *El Socialista* y *Mundo Obrero* (Moore, 2003: 135). Sin embargo, no sólo consiguieron presencia en medios de comunicación más afines a su ideología, sino que también lograron que algunas canciones y autores alcanzasen un impacto ostensible. Un ejemplo de ello es Pablo Milanés con la canción *Yo no te pido*, que estuvo en el *top* ventas de los 40 Principales (López, 1979: 29). Aunque con menos impacto de ventas, también otras canciones alcanzaron una gran repercusión, tal es el caso de *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, versionada en los años 70 por Joaquín Sabina o Raimon, o *El arriero* de Atahualpa Yupanqui, en versión de Mocedades (1969).

Dado el impacto de este repertorio en el mercado español y la sintonía poética y temática con el movimiento de la nueva canción en España, no es de extrañar que hubiese cantantes que se fijasen en algunas de esas canciones y decidiesen versionarlas. En el caso de las mujeres cantantes, no fueron pocas las que se acercaron a esta música; aquí, por cuestiones de espacio, nos centraremos únicamente en algunos casos más significativos, como Maite Idirin (1943-), Maya (Rosa María Lobo) (1945-), Elisa Serna (1943-2018), Rosa León (1951-), Ana María Drack (1941-) y Ana Belén (1951-). La selección de estas artistas pretende ser una muestra con la que exponer diferentes tipologías de *crossover* y “traducción intercultural” que se producen en las versiones que estas cantantes proponen del repertorio latinoamericano.

Asimismo, el elemento principal de unión de todas las artistas mencionadas es su ideología, sus inquietudes políticas. Todas ellas profesan una ideología progresista que será el motor responsable para que reparen en este repertorio, adoptando así, a través de su voz, una posición activa en la lucha por los derechos y libertades que les habían sido coartadas durante la dictadura. En este sentido es necesario recordar que la mujer hasta bien entrada la década de los setenta no tenía pleno derecho ya que, por ejemplo, el permiso marital no fue

abolido hasta 1975. En esta línea, la ley del divorcio o del aborto no se aprobaron hasta 1981 y 1985, respectivamente.

Cabe indicar, además, que el uso de este repertorio coincide con el tono reivindicativo o de preocupación social que atravesaba el conjunto de sus canciones y, por tanto, de sus discursos artísticos. Esta posición crítica las llevará, en el caso de Elisa Serna, Ana Belén y Maite Idirin al exilio. En el caso de Maite Idirin y Elisa Serna este se produce en París, lo que las acerca a un ambiente cultural donde, dentro de un clima de libertad muy diferente a lo que sucedía en España, confluían numerosas nacionalidades y repertorios debido a la presencia de numerosos exiliados (Alonso, 2000: 206-210). De hecho, Maite Idirin reconoce en una entrevista para la Radio Televisión Pública Vasca (EITB) que se “contagió” del movimiento feminista en París<sup>2</sup>. En el caso de Ana Belén, al exiliarse en México, el contacto con el repertorio de la canción latinoamericana fue todavía más directo.

## Translaciones

La acción llevada a cabo por las cantantes españolas que versionaron el repertorio latinoamericano a partir de la década de los sesenta es de interés porque supone la relectura del contenido de esas canciones junto con la consecuente adaptación al gusto español. En algunos casos se trata de versiones de artistas reconocidos, de forma que al mismo tiempo que actúan como cauce expresivo de las cantantes se constituyen en un apoyo para la consolidación de sus carreras artísticas. En otras ocasiones, los versionados no son tan conocidos; en estos casos parece primar el reconocimiento en una forma de expresión y el proceso *crossover* que se produce es más significativo, pues la lista musical en la que se insertan no conoce otra versión de referencia. De igual modo, en este proceso entra en juego la “traducción intercultural”. Así, en las versiones pueden producirse traducciones en la letra, pero también transformaciones en el género o estilo musical de la grabación previa o cambio

---

<sup>2</sup> “Idirin: ‘Orduko eskema hautsi nuen: egiten ahal nuen klasikoa eta feminista izan’-eitb.eus”. Onintza Enbeita <https://www.eitb.eus/eu/telebista/programak/gure-doinuak/anje-duhalde-lapurdi/bideoak/osoak/6181867/bideoa-maite-idirin-bere-ibilbide-musikalaz-ikastolez-eta-feminismoaz/> [Consulta: 1 de julio de 2021].

de las voces por género (femenino-masculino y otros), como veremos más adelante en alguno de los ejemplos propuestos.

Teniendo en cuenta estas premisas, es posible apreciar que entre las versiones de las cantantes mencionadas encontramos un número importante que mantienen la misma letra e instrumentación que la versión de referencia, aunque introducen pequeños cambios en el acompañamiento instrumental. Una muestra de ello es el primer disco de Rosa María Lobo, también conocida con el nombre artístico de Maya<sup>3</sup>, titulado *Maya interpreta a Atahualpa Yupanki*. Data de 1968 y consta de doce canciones: “Piedra y camino”; “Indiecito dormido”; “Camino a los valles”; “Luna tucumana”; “Leña verde”; “Viento, viento”; “Camino del indio”; “Viejo tambor vidalero”; “El arriero”; “Guitarra dímelo tú”; “Huella huellita” y “Los ejes de mi carreta”. Lanzado al mercado bajo el sello discográfico RCA (CAL 100), su arreglista y director fue Carlos Montero. De cara a la comparación entre versión de referencia y adaptación, tomaremos como referencia “Piedra y camino”.

En esta canción, Maya imposita la voz buscando un color más opaco, tratando de reforzar la idea de canción de antaño, una voz que no se asemeje a la académica, acercándose así a la voz áspera de Yupanqui en esos años. En el acompañamiento musical, sin embargo, encontramos una estilización de la guitarra, que cambia los acordes quebrados de la versión de referencia por arpeggios, siempre dentro de los tópicos del acompañamiento de la zamba. Al mismo tiempo, conserva, aunque menos marcados, los patrones de la hemiolia (6/8 y 3/4) y ciertos recursos agógicos.

Un caso interesante lo encontramos en las versiones que realiza Maite Idirin de canciones de Yupanki. Aunque semejantes a la de Maya en cuanto al uso de la guitarra como único instrumento que acompaña la voz, la traducción al euskera les otorga un carácter diferencial. Idirin presenta este trabajo en el EP *Canciones de Atahualpa Yupanki euskeraz* (CINSA, CIN-148), editado también en el año 1968 para la Feria de Durango. Las traducciones son de Gabriel Aresti y Paulo Iztueta, dando lugar a los siguientes títulos: “Aize, aize” (“Viento, viento”)

---

<sup>3</sup> Esta cantante asturiana empieza su carrera firmando como Maya, mientras publica con las discográficas RCA e Hispavox. A partir del año 1979, que comienza a trabajar para la discográfica Zafiro, firma con su nombre propio, Rosa María Lobo.

e “Indioaren bidea” (Camino del indio), “Arri ta bide” (“Piedra y camino”) y “Bein batez” (“Una vez”). Esta última, es una versión de la canción “Preguntitas sobre Dios” de Atahualpa Yupanqui. Aquí, la letra ha sido modificada eliminando las referencias a los pueblos originarios a los que Yupanqui alude al nombrar al indio. Asimismo, mientras en la versión del cantante argentino las “preguntas” que hace el sujeto de la canción se dirigen al abuelo, al padre y al hermano, en la versión de Idirin la figura del abuelo desaparece. Asimismo, cabe indicar que esta última es mucho más corta en extensión, ya que elimina todas las repeticiones de los versos que hace Yupanqui. No se trata, por tanto, de una traducción literal y la omisión del indio le otorga a la canción un mensaje más universal sobre la rudeza de la vida del obrero y las injusticias y desigualdades que sufre.

| “Preguntitas sobre Dios”<br>(Atahualpa Yupanqui)                                 | “Bein batez” (Maite Idirin)                                      | Traducción al español<br>de “Bein batez” (“Una vez”)     |
|--|--|--|
| Un día yo pregunté<br>Abuelo, ¿dónde está Dios?                                  | Aitari itandu<br>neutzan   | Pregunté a mi padre<br>qué sabía sobre Dios.             |
| Un día yo pregunté<br>Abuelo, ¿dónde está Dios?                                  | Jainkoaz zer<br>zekian.  | Me respondió serio:<br>“Cállate en paz”.                 |
| Mi abuelo se puso triste<br>Y nada me respondió                                  | Erantzun eustan<br>serio,<br>ixil zaitetz bakean.                | Mi padre murió en el<br>trabajo<br>sin curas ni médicos. |
| Mi abuelo murió en los<br>campos   | Lan tokian hil zan<br>aita                                       | y ni enterrado<br>es dueño de ninguna<br>cruz.           |
| Sin rezo ni confesión<br>Y lo enterraron los indios                              | apaiz-mediku gabe.<br>Enterraturikan ez<br>da                    | Se han enriquecido<br>con la sangre del<br>trabajador.   |
| Flauta de caña y tambor<br>Y lo enterraron los indios<br>Flauta de caña y tambor | gurutze baten jabe.<br>Langilearen<br>odolaz aberaztu<br>dirade. |  |

Fig.1. Primera estrofa de la canción “Preguntitas sobre Dios” y su versión “Bein batez” con su traducción al español<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Agradezco a Pilar Tomás Vicente, Asier Odriozola y Elisa Río Conde la colaboración en la transcripción y traducción de “Bein batez” de Maite Idirin.

Un caso diferente se da en las versiones que mantienen la letra, pero contienen cambios en la instrumentación. Aquí podemos incluir la versión que realiza Elisa Serna de la canción “Pobre del cantor” de Pablo Milanés, puesto que conserva la misma letra que la original, pero el acompañamiento es mucho más marcado rítmicamente, con la presencia de cinquillos y síncopas cubanas. El contrabajo que añade realiza un contrapunto que acerca la versión al *folk*. Todo ello, provoca que la versión de Serna posea un carácter más combativo y de proclama que la versión original, más cercana a la canción consejo o reflexiva. La versión la encontramos en dos de los discos de la artista: *Quejido* (LDX 74511), su primer LP, editado por la discográfica *Le Chant du Monde* en Francia de 1972 y, el mismo disco, aunque con la sustitución de algunas canciones que no lograron pasar el control de la censura en España, publicado dos años después en nuestro país bajo el título *Este tiempo ha de acabar*.

Dentro de este tipo de versiones también encontramos “La Muralla”, con letra de Nicolás Guillén y musicalizada por el grupo chileno Quilapayún. Ana Belén incluye su versión de esta canción en el disco *La paloma del vuelo popular* (66 41 555 GT.40) (Philips, 1976) y en *Víctor y Ana en vivo* (S 88636) (CBS, 1983). En sus versiones, aunque la letra no se modifica, el *crossover* se produce no sólo por un cambio de espacio geográfico, sino también porque la versión de Sergio Aschero y Víctor Manuel para la cantante madrileña genera un proceso típico al cambiar de género respecto a la canción de referencia, introduciéndola en el ritmo *pop rock* de los años ochenta. Un procedimiento semejante se aprecia en la versión de “Oh, que será” de Chico Buarque, donde desaparece la sonoridad de *bossanova* empleada por el carioca. En este último caso, Ana Belén también la incluye en tres de sus trabajos: en el LP *Con las manos llenas* (S 84670) (CBS) del año 1980, en su disco de 1983 y en *Querida Ana* (EPC 472953 2) (Sonny, 1993). También versionan “Sólo le pido a Dios” de León Gieco que data de 1978. La versión original cuenta con guitarra y armónica que acompañan a la voz, en un estilo *folk rock*. En el caso de Ana Belén, la versiona en numerosas ocasiones, encontrando distintas soluciones. Así, por ejemplo, en *Víctor y Ana en vivo* se trata sólo de voz y teclado, mientras que en *Géminis* (CBS, 1984) Ana Belén aparece acompañada por una banda, con arreglos de Geoff Westley en los que el bajo tiene una destacada presencia. Aquí, con los

cambios que realiza en el orden de las estrofas, la cantante pone el acento en el dolor por la guerra, quizás tratando de reforzar la nacionalidad del autor y la contienda en la que su país se había visto envuelto un par de años antes<sup>5</sup>.

Otro tipo diferente de versiones son aquellas que presentan pequeñas modificaciones en la letra, pero cambios importantes en la instrumentación. Este es el caso de la versión de Elisa Serna de la canción “Comienzo el día” del cantautor cubano Noel Nicola, versión que encontramos en el disco *Brasa viva* (EDX-73306) (Le Chant du Monde) de 1975, con arreglo de Jordi Vilaprinnyó. La “traducción intercultural” se produce aquí cuando Serna realiza una transformación de género del “yo poético” de la canción original, poniéndolo en boca de una mujer y modificando la instrumentación. Otro caso semejante es el de la versión que realiza Ana María Drack en “Te doy una canción” (1975) de Silvio Rodríguez, pieza que encontramos en el último disco de la artista, *Está prohibido* (PL-35157) (RCA, 1978), cuya dirección y arreglos pertenecen a Rafael Ferro. En el plano lingüístico, la letra de la canción original no se modifica, salvo palabras concretas como “se abre una puerta”, que Drack sustituye por “y abro una puerta” o “creen que lo digo todo”, que Drack modifica en “Ven, te lo digo todo”. Sin embargo, son cambios significativos, pues pasar de “se abre” a “abro” supone un cambio de sujeto y la asunción de un rol activo en lo que sucede. Asimismo, con “creen” Silvio Rodríguez puede hacer referencia a lo que piensan de él, mientras que con “ven” adquiere una connotación activa, es una orden. De esta manera, Drack ofrece un nuevo punto de vista a la canción, siendo ahora el sujeto femenino el que ostenta el poder de la mirada y la creación de significados.

Otro aspecto a destacar en esta versión es cómo el conjunto instrumental otorga a la grabación de Drack un refuerzo en el carácter espacial de la comunicación, algo que no sucede en la interpretación de Silvio Rodríguez, que solo cuenta con un acompañamiento de guitarra. Si analizamos la instrumentación enlazada con la proxémica encontramos que en la introducción y el primer verso se mantiene en una zona proxémica íntima, apareciendo como único instrumento el piano. Esta idea se retoma en la última frase, “como doy el

<sup>5</sup> Es también llamativa la sutil diferencia que incorpora Belén al relacionar lo “injusto” con el “traidor”, en la estrofa en que Gieco asociaba el “engaño” con el “traidor”.

amor”, que Drack canta *a capella*, seguido de una coda instrumental. En contraste, la zona proxémica pública se alcanza en el cuarto verso sobre “el misterio del amor”. Los versos segundo y tercero suponen los estadios intermedios en los que se van sumando una serie de instrumentos como el bajo, la batería y las cuerdas y que nos conduce, pasando por las zonas personal y social, en el segundo y tercer verso respectivamente, a la zona pública. Este procedimiento se repite en los cuatro siguientes versos, alcanzando ahora el punto álgido sobre “¡Patria!”. Asimismo, también llaman la atención los golpes sonoros que se producen sobre las palabras “disparo”, “libro”, “palabra” y “guerrilla” que, sin duda, nos aportan información sobre el sentido y el significado que Drack le otorga a la canción.

También podemos incluir aquí la versión de Ana Belén de “De onde vem o baião” de Gilberto Gil, adaptación de Víctor Manuel. La encontramos dos veces en su repertorio, en 1982 y en 1983. En ambos casos, la letra ha sido traducida al castellano, pero no se trata de una traducción filológica, sino que ha sido adaptada modificando elementos, por ejemplo, “Dios” se sustituye por “alguien”, eliminando con ello la connotación religiosa. También es significativo el cambio que hace del instrumento que nombra la letra; así la “sanfona” pasa a ser, en la versión de Ana Belén, un acordeón, acercándolo al público español. Asimismo, el arreglo reduce la instrumentación adaptándola a su banda.

Por último, encontramos aquellas versiones que presentan grandes modificaciones en la letra y cambios en la instrumentación. Tomamos como ejemplo la versión que hace Rosa León sobre “Canción de cuna para un gobernante” de María Elena Walsh, publicada en su disco *Al alba* (Ariola) del año 1975<sup>6</sup>. En este caso, el arreglo pertenece a Cesar Gentiti y la instrumentación consta de guitarra, cuerdas, trompa, güiro, platillo y timbales, que dista de la versión de referencia, en tanto que en esta solo encontramos guitarra, timbales y platillos. De este modo, mientras que en la versión de la argentina el desarrollo expresivo se da por una acumulación de tensión debido a la repetición y al aumento de la intensidad, en la de Rosa León mantiene la idea de ostinato y

---

<sup>6</sup> Rosa León-Tema, “Canción de cuna para un gobernante”, vídeo de YouTube, 3:03, publicado el 21 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=SwhvPq8DYiM> [Consulta: 26 de agosto de 2021].

reiteración fraseológica, pero introduce segundas voces o comentarios instrumentales que refuerzan el crecimiento expresivo. Desde el punto de vista de la proxémica, la canción se mueve desde la zona personal hasta la social. La ganancia de sonoridad se produce de una forma gradual conforme avanzan los versos, por lo que se trata de pequeños cambios sutiles que nos arrastran hacia la zona social en la que finaliza. En cuanto a la letra, Rosa León la mantiene excepto en uno de los versos. Así, mientras María Elena Walsh canta “Gritan junto a tu cuna: “¡no te levantes!” / Aunque su grito diga: “oíd, mortales”, Rosa León canta “Si te duermes de prisa vamos a darte / un avioncito verde con tres gendarmes”. Walsh alude a los dictadores que mantienen su poder basándose en la represión y la muerte hacia la divergencia. Es decir, se apoyan en la patria, en el concepto de país para mantener el poder (representado a través del comienzo del himno argentino “Oíd, mortales”), aunque en la práctica tu estirpe (como sinónimo de cuna) vive en represión (¡no te levantes!). Rosa León elimina las referencias a Argentina de la autora de la versión, produciéndose así una “traducción intercultural”. Asimismo, se refiere a “gendarmes” centrando la relación del dictador con el ejército y las armas, algo que la sociedad española y argentina tenían bastante presente.

Entra también dentro de esta tipología la versión que hace Ana Belén de la canción “Pra não dizer que não falei das flores” (“Caminhando”) de Geraldo Vandré, denominada “Caminando” por Ana Belén, con Víctor Manuel como autor de la misma. La encontramos en dos discos suyos: *Víctor y Ana en vivo* de 1983 y *Querida Ana* (Sonny, 1993). En la versión encontramos cambios en el plano lingüístico, musical y proxémico. En el plano lingüístico, la canción ha sido adaptada al español y el mensaje ha cambiado. Mientras que, en la versión original, Vandré llamaba a la población a la militancia porque entendía que un planteamiento pacifista ya no era posible, en la versión de Ana Belén encontramos ese planteamiento pacifista con frases como “somos todos iguales diciendo que no / a la guerra, las armas, la ley del cañón” o “lo que tienes más cerca, luchar por la paz”. Así, con estas frases en las estrofas, el estribillo que sí se mantiene similar al original, ha adquirido una nueva connotación, produciéndose una traducción “intercultural”, puesto que en España no tenía sentido llamar a la lucha en el año 1983, cuando la democracia ya había sido

restablecida y lo que se buscaba era que la paz dejase atrás todo lo sufrido en las décadas anteriores.

Instrumentalmente, cabe señalar que encontramos soluciones diferentes a la versión dependiendo de los discos que analicemos, aunque siempre siguiendo la línea de la instrumentación característica de los arreglos para la cantante madrileña, muy diferente a la versión original de guitarra y voz de Vandré. En el caso de la versión de 1982 (*Ana en Río*)<sup>7</sup>, en el plano musical la voz de Ana Belén, soprano ligera, comienza con efecto de reverberación, que también hallábamos en la original, lo que le confiere mayor profundidad e incluso fuerza a lo que se está diciendo.

La primera estrofa presenta un carácter intimista, reflejado en el acompañamiento de bombo y guitarra. En la segunda estrofa se añade un coro femenino en eco al que se une Víctor Manuel en la tercera. Ana Belén recurre entonces al *rubato*, dando lugar a que a veces sea el coro el que se le adelante. A medida que avanza la canción, ésta va en *crescendo*, en lo que se refiere a intensidad de voces y el volumen y número de instrumentos, generando la idea de que la gente se va uniendo en una marcha. Finalmente, la canción acaba con un *fade out*<sup>8</sup>.

## Conclusiones

Como se ha podido apreciar, por lo general, las cantantes españolas no buscan hacer cambios bruscos en las canciones que versionan, sino que más bien consisten en cambios en la instrumentación que les sirve para adaptarlas a un gusto más de moda en la España de los setenta, como es el caso de Ana Belén, o incluso deciden conservar su est tica inicial, como Maite Idirin o Maya. Con todo, este no siempre es el caso, como se ha podido comprobar en el caso de "Caminando" de Ana Belén, "Canción de cuna para un gobernante" de Rosa

---

<sup>7</sup> Vinedelsur13, "Ana Belén - Caminando (Ana en Río - 1982)", Vídeo de YouTube, 4:07, publicado el 9 de abril de 2017, [https://www.youtube.com/watch?v=3t\\_h-Zjqdfg](https://www.youtube.com/watch?v=3t_h-Zjqdfg) [Consulta: 26 de agosto de 2021].

<sup>8</sup> En el caso de la versión de 1983 (*Víctor y Ana en vivo*) la principal diferencia es que no hay coro.

León o “Te doy una canción” de Silvio Rodríguez, versionada por Ana María Drack.

Teniendo en cuenta el poder de la música popular en la creación de identidades y su capacidad para transmitir valores que pueden incidir en la percepción social, no cabe duda de que la acción de las cantautoras ayudó a la visibilización de la mujer como parte del cambio social y político que se estaba produciendo en la España de los años setenta y ochenta. En este sentido, este grupo de mujeres hacen patente la participación de la mujer en esa nueva vía de expresión ideológica que es la canción comprometida y sus propuestas ligadas a una necesaria reconfiguración del espacio cultural, social y político. En los casos aquí estudiados destaca el rol que la voz de la mujer asume para traducir o adaptar canciones con temáticas serias, críticas y transformadoras, que en las décadas precedentes estaban reservadas para el ámbito de la voz masculina. De esta forma, al acercarse al repertorio latinoamericano estas mujeres abrieron paso a unas canciones que estaban llegando a nuestro país, cambiando el sujeto y el género de los cantantes y aportando una resignificación del contenido y del mensaje. No se trata solamente del paso de una lista a otra, sino, sobre todo, de una *performance* que pone de relieve una voz con capacidad de asumir y transformar el discurso de ese movimiento progresista que llegaba a través del Atlántico.

En definitiva, es posible afirmar que la época de Transición hacia la democracia constituyó el trasfondo político que sustentó el interés de las cantantes españolas por acercarse a nuevos repertorios y a otras realidades, de cara a lanzar un mensaje de libertad, autonomía y conciencia social que, dependiendo de los casos, les trajo consigo mayores o menores represalias. Dentro de la búsqueda de nuevos repertorios, jugó un papel importante la canción latinoamericana, puesto que su ideología progresista encajaba con los ideales de estas artistas que, mediante el *crossover* y la “traducción intercultural”, adaptaron a un nuevo contexto y a sus intereses, adquiriendo así un papel más activo en la sociedad y cultura de nuestro país, tan importante en un momento en el que las mujeres todavía tenían muchos de sus derechos fundamentales coartados.

## Referencias bibliográficas

- Alonso, Ana Luna. 2000. "La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens". *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa: VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española): Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998s* (1): 205-212.
- Aragüez Rubio, Carlos. 2006. "La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo". *Pasado y memoria* (5): 81-97. <http://dx.doi.org/10.14198/PASADO2006.5.05>
- Brackett, David. 2002. "(In search of) Musical meaning: genres, categories and crossover", *Popular music studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 65-83.
- Fernández Garay, Ana. 2001. "La traducción intercultural (II): la incorporación nominal en ranquel". *Anclajes* 5 (5): 41-53.
- Fornaro Bordoli, María. 2014. "Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)". *Resonancias: Revista de investigación musical* 18, (34): 49-67, <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.4> [Consulta: 26 de agosto de 2021].
- Fraile Prieto, Teresa. 2013. "Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español de los años 60". *Musicología global, musicología local*, pp. 497-514.
- García Peinazo, Diego. 2021. "Carlos Cano, voz capturada en una Andalucía *A duras penas* (1976). Canción de protesta social, ambiente persónico e identidades transfonográficas en la Transición española", *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6 (2): 1-21.
- González Barroso, Marcela. 2019. "María Elena Walsh en la escena española: Rosa León y Cuentopos". *Cuadernos de Musicología* (13): 88-111.
- González Lucini, Fernando. 2006. ...*Y la palabra se hizo música: La canción de autor en España, Vol. I*. Madrid: Fundación Autor.
- López Cano, Rubén. 2012. "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana". *ArtCultura* 14 (24): 81-98.
- López Barrios, Francisco. 1976. *La nueva canción en castellano*. Madrid: Ediciones Júcar.
- López, Rodrigo. 1979. "El amor es revolucionario", *El Socialista*, 8-VII-1979, p. 29.

Moore, Robin. 2003. "Transformations in Cuban Nueva Trova, 1965-95". *Ethnomusicology* 47 (1): 1-41, <https://doi.org/10.2307/852510> [Consulta: 26 de agosto de 2021].

Ogas Jofre, Julio Raúl. 2013. "Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop". *Musiker* (20): 275-297.

Ridenti, Marcelo. 2009. "Artistas de la revolución brasileña en los años sesenta". *Prismas-Revista de Historia Intelectual* 13 (2): 211-223.

Tatit, Luis. 2003. "Elementos para a análise da canção popular", *Cadernos de Semiótica aplicada* 1 (2): 7-24.

Velasco, Fabiola. 2007. "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". *Presente y pasado. Revista de Historia* (23): 139-153.

### Webgrafía

Enbeita, Onintza. "Idirin: 'Orduko eskema hautsi nuen: egiten ahal nuen klasikoa eta feminista izan'-eitb.eus", [https://www.eitb.eus/eu/telebista/programak/gure-doinuak/anje-duhalde\\_lapurdi/bideoak/osoa/6181867/bideoa-maite-idirin-bere-ibilbide-musikalaz-ikastolez-eta-feminismoaz/](https://www.eitb.eus/eu/telebista/programak/gure-doinuak/anje-duhalde_lapurdi/bideoak/osoa/6181867/bideoa-maite-idirin-bere-ibilbide-musikalaz-ikastolez-eta-feminismoaz/) [Consulta: 1 de julio de 2021].

Galante Azul. "Ana María Drack - Te doy una canción". Vídeo de YouTube, 3:28. Publicado el 28 de enero de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=c041WmVNxnl> [Consulta: 30 de agosto de 2021].

Rosa León-Tema, "Canción de cuna para un gobernante", vídeo de YouTube, 3:03, publicado el 21 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=SwhvPq8DYiM> [Consulta: 1 de septiembre de 2021].

Vinedelsur13. "Ana Belén - Caminando (Ana en Río - 1982)". Vídeo de YouTube, 4:07. Publicado el 9 de abril de 2017, [https://www.youtube.com/watch?v=3t\\_h-Zjqdfg](https://www.youtube.com/watch?v=3t_h-Zjqdfg) [Consulta: 28 de agosto de 2021].

## La “miamización” del cantante español: el productor musical latino como estrategia de internacionalización

MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS

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

Palabras clave: *miamización*, sonido Miami, productor musical, Emilio Estefan, Kike Santander, Operación Triunfo, David Bisbal.

Keywords: *miamization*, *Miami sound*, *music producer*, *Emilio Estefan*, *Kike Santander*, *Operación Triunfo*, *David Bisbal*

Cita recomendada:

Juan de Dios, Marco Antonio. 2021. “La ‘miamización’ del cantante español: el productor musical latino como estrategia de internacionalización”. *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/](http://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](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/](http://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/>*

**LA “MIAMIZACIÓN” DEL CANTANTE ESPAÑOL: EL PRODUCTOR MUSICAL LATINO COMO ESTRATEGIA DE INTERNACIONALIZACIÓN**  
***THE “MIAMIZATION” OF THE SPANISH SINGER: THE LATIN MUSIC PRODUCER AS A STRATEGY FOR INTERNATIONALIZATION***

**Marco Antonio Juan de Dios Cuartas**  
**(Universidad Complutense de Madrid)**

**Resumen**

El desarrollo de artistas latinos dentro de la industria musical mainstream estadounidense durante la década de los años 90 está en parte relacionado con el productor musical Emilio Estefan. La factoría de hits Estefan Enterprises Inc está detrás de algunos de los grandes éxitos internacionales de Jennifer López, Ricky Martin o Shakira, convirtiéndose en protagonista de un “boom latino” que coincide con el cambio de siglo. La “factoría Estefan” impone una homogeneización en sus trabajos dentro del estudio de grabación que Daniel Party (2008) ha denominado como “miamización” del pop latino o “sonido Miami”. Miami se consolida de este modo como centro de producción musical influyendo en las siguientes generaciones de productores, como Kike Santander o Daniel Betencourt, que asimilan un modelo estandarizado de producción adoptando una metodología de trabajo que conforma un sonido propio y característico. El poder de atracción de Miami genera movimientos de artistas tanto desde España como desde diferentes países de Latinoamérica. El artículo se centra en la influencia de este “centro sonoro de referencia” en la proyección de la imagen de artistas españoles que se acercan a ese sonido persiguiendo una estrategia de internacionalización, y que coincide en nuestro caso de estudio con el fenómeno de la primera edición del *talent show* Operación Triunfo y con la producción del primer trabajo discográfico de David Bisbal.

**Palabras clave:** *miamización*, sonido Miami, productor musical, Emilio Estefan, Kike Santander, Operación Triunfo, David Bisbal.

## Abstract

The development of Latino artists within the mainstream American music industry during the 1990s is partly related to the music producer Emilio Estefan. The hit factory Estefan Enterprises Inc is behind some of the great international successes of Jennifer López, Ricky Martin or Shakira, becoming the protagonist of a “Latin boom” that coincides with the turn of the century. The “Estefan factory” imposes a homogenization in their work within the recording studio that Daniel Party (2008) has called the “miamization” of Latin pop or “Miami sound”. Miami thus consolidates itself as a musical production centre, influencing the following generations of producers, such as Kike Santander or Daniel Betencourt, who assimilate a standardized production model by adopting a work methodology that forms their own characteristic sound. Miami's power of attraction generates artist movements both from Spain and from different Latin American countries. The article focuses on the influence of this "reference sound centre" in the projection of the image of Spanish artists who approach that sound pursuing an internationalization strategy, and which coincides in our case study with the phenomenon of the first edition of the talent show Operación Triunfo and with the production of the first album by David Bisbal.

**Keywords:** miamization, Miami sound, music producer, Emilio Estefan, Kike Santander, Operación Triunfo, David Bisbal..

## La configuración del sonido del artista como objetivo estratégico de la industria discográfica

La industria musical vinculada a las músicas populares está formada por diferentes agentes que hacen posible en muchos casos la composición de las canciones, la grabación de estas sobre un soporte determinado o la posterior distribución de estos trabajos discográficos en diferentes medios. Es precisamente la figura del productor musical la que establece el nexo entre artista e industria, canalizando su desarrollo artístico hacia los ideales comerciales del éxito, sin olvidar que el negocio de la música está caracterizado por la

incertidumbre y la inestabilidad, y que la producción musical, tal y como señala Negus (2005), forma parte de las estrategias de la industria.

El papel del productor musical como intermediador entre “artista, incluyendo la canción como objeto creativo y su interpretación; el ingeniero, como agente de la mediación tecnológica en la realización del objeto creativo como artefacto sónico; y el negocio, por lo general la compañía de discos, como facilitador financiero” (Howlett, 2012: 2) nos obliga a afrontar el análisis de un artista teniendo en cuenta la interacción entre todos estos agentes. Nuestro análisis parte en ese sentido de la relación indisoluble que existe entre la figura del productor musical y el organigrama de la industria musical de la que forma parte. El productor musical emplea los recursos de la grabación como “una forma de composición en sí misma, más que un simple medio de documentar una actuación” (Negus 1992: 87). De este modo, el papel creativo del productor se centra en el desarrollo de la música del artista (Hepworth-Sawyer y Golding 2011), fijando una especial atención en su sonido, ajustándolo a los estándares y las nuevas tendencias de la industria con el objetivo de sorprender al oyente como precepto principal. Lo nuevo, la novedad, la presentación del sonido nunca antes escuchado, es habitual en los lanzamientos discográficos y esconde, con toda seguridad, el afán innovador del productor como responsable directo de ese sonido, con la firme pretensión de canalizarlo hacia un éxito masivo. El productor persigue de este modo ese “efecto inicial de shock”, al que hace referencia Askerøi (2013), cuando genera nuevas sonoridades derivadas de los procesos de producción musical en el estudio de grabación.

Esta búsqueda sonora, condicionada en algunos casos por la estrategia comercial inherente a la industria discográfica, está en el germen de nuestro objeto de estudio: el acercamiento de un cantante español a sonoridades que identificamos con artistas que forman parte de la comunidad latina en Estados Unidos, catapultados hacia el éxito por la mediación de un conjunto de *managers* y productores que lo han hecho posible.

## **Operación Triunfo 2001: del éxito del formato televisivo a la proyección discográfica de sus artistas**

La aparición del *talent show* Operación Triunfo en octubre de 2001 en Televisión Española constituye un fenómeno televisivo sin precedentes con una clara transferencia al mundo discográfico. Según cifras de Promusicae, la primera edición de OT generó en ventas el equivalente a cuarenta y tres discos de platino, lo que supone 4.390.000 álbumes vendidos tan solo en un año en España. Aunque el caso de Operación Triunfo ha sido objeto de diferentes estudios académicos analizando las características del formato televisivo o de sus audiencias (Oliva 2012, Monclús y Vicente 2017), son muy pocos los autores que han abordado las conexiones del formato con la industria musical, si tenemos en cuenta que este *talent show* se planteaba más allá del fenómeno televisivo como un negocio por y para la industria discográfica. Fouce y Martínez (2005) ya señalaban a este respecto:

Debido a la estructura del programa y la necesidad de cubrir los nuevos contenidos semanalmente, la preparación, grabación y postproducción de las sesiones de cada disco se aceleraron en una forma sin precedentes. Los discos se produjeron de forma rápida y con un pequeño número de ejemplares que se agotaban casi todas las semanas (la compañía discográfica realizaba la edición dedicando prácticamente la totalidad de su actividad a los productos de OT). Las canciones grabadas eran temas clásicos o populares, ya conocidos por el público, y no necesitaban mucho tiempo para ser asimilados (Fouce y Martínez 2005, p. 214)<sup>1</sup>.

El formato definitivo de Operación Triunfo se deriva de una estrecha relación entre Gestmusic, productora de televisión creada por Josep Maria Mainat, Toni Cruz y Miquel Ángel Pascual, componentes del trío cómico musical La Trinca, y la discográfica Vale Music, creada por Narcís Rebollo, Gabriel Blanco, José María Castells, Toni Peret y Andreu Ugas. Aunque el vínculo de Vale Music con Gestmusic ya había proporcionado previamente grandes plataformas mediáticas para la distribución de sus productos discográficos, como el *late night* Crónicas Marcianas o el *reality* Gran Hermano, será Operación Triunfo el programa que posibilite a esta compañía rivalizar definitivamente con las grandes *majors*. El

---

<sup>1</sup> Todas las referencias originales en inglés han sido traducidas al castellano por el autor de este artículo.

gran éxito de Operación Triunfo posiciona a Vale Music “como la discográfica más potente de España en muy poco tiempo, y eso llamó la atención de otros grandes del sector. En 2006, sólo 5 años después del despegue, Vale Music era comprada por Universal Music” (Rodríguez 2018). Este formato televisivo se convierte en un importante prescriptor, en un momento además especialmente complicado para el modelo tradicional de industria discográfica basado en el mercado físico. Aunque las características del formato están directamente relacionadas con la enseñanza, proporcionando una academia en la que los concursantes se someten a una rígida disciplina y donde se intentan transmitir valores como el esfuerzo y el sacrificio como única vía hacia el éxito, se produce de igual modo un proceso de “celebritización”: “Además de ofrecer clases, [...] utilizan otro método para transformar a los concursantes: representarlos como estrellas (‘celebritizarlos’)” (Oliva 2011: 189). Este es en nuestra opinión el proceso definitivo hacia el interés de la compañía discográfica: no todos los concursantes evolucionan del mismo modo en ese proceso de “celebritización”, y los A&R de las compañías se esfuerzan por discernir entre el carisma derivado del fenómeno mediático y la proyección posterior que se espera.

El siguiente reto surge tras analizar la sobredimensión provocada por el fenómeno televisivo en unos artistas emergentes sobre los que la compañía discográfica fija sus mayores pretensiones. Dejando al margen las dinámicas semanales del programa y el listado de ganadores, Vale Music pone el foco en David Bisbal como uno de los concursantes con mayor proyección comercial, un artista influenciado musicalmente por su origen andaluz y con un pasado profesional como cantante de orquestas en fiestas populares. En este sentido, debemos tener en cuenta que David Bisbal no es compositor y en consecuencia la compañía no solo debía “encontrar el sonido adecuado”, también un repertorio *ad hoc* que constituyera la base de una campaña de promoción apoyándose en su fama como concursante de OT. Esta operación de mercadotecnia lleva a la discográfica a fijar el foco en Miami, una operación que posibilitaría acercar al artista español a un área de influencia sonora que permitiría su internacionalización como “artista latino”. Como consecuencia, seleccionan al productor colombiano Kike Santander, formado en la denominada “factoría Estefan”, como la fórmula perfecta para el lanzamiento discográfico de Bisbal.

## Miami como plataforma de internacionalización: la influencia de los productores musicales latinos

Emilio Estefan es el productor musical de referencia en la creación del sonido latino que relacionamos con Miami como centro de creación discográfica. Músico de origen cubano, Estefan comienza a desarrollar su carrera en Miami a finales de la década de los setenta con la banda Miami Sound Machine, de la que formaría también parte Gloria Estefan y con la que cosecharía numerosos éxitos. Pero la faceta que guarda un mayor interés para nuestro objeto de análisis es la de productor musical y empresario. La factoría de *hits* Estefan Enterprises Inc está detrás de algunos de los éxitos internacionales de Jennifer López, Ricky Martin o Shakira, convirtiéndose en protagonista de un “boom latino” que coincide con el cambio de siglo. A principios de la década de los 90 Emilio Estefan crea Crescent Moon Studios, proporcionando un espacio de grabación para sus proyectos. Los estudios de Emilio Estefan se dotan de la mejor tecnología de grabación y procesamiento de audio, una tecnología estandarizada dentro del mundo profesional durante esta década y donde no pueden establecerse grandes diferencias entre los grandes estudios. La identificación cultural de los artistas con el estudio proporciona el camino hacia la homogeneización de los trabajos de Estefan, un fenómeno que Daniel Party (2008) ha denominado como “miamización” del pop latino o “sonido Miami”.

El estudio de grabación pasa de este modo a desempeñar un papel determinante en la creación del sonido de escenas musicales particulares, y actúa como un punto focal para las redes de músicos y la creatividad musical (Watson 2014). Esta estrategia de *crossover* latino convirtió a la ciudad de Miami en centro de atracción para una industria discográfica estadounidense que buscaba revulsivos frente a la crisis derivada del proceso disruptivo digital (Viñuela 2020). Pretendo de este modo centrarme precisamente en ese “sonido Miami” o lo que es lo mismo: de qué modo la actividad de compositores, arreglistas, ingenieros de sonido o productores musicales acaba definiendo un “estilo de trabajo” y, en consecuencia, un sonido relacionado geográficamente.

La asociación del estudio de grabación con el entramado empresarial de la compañía discográfica determina en muchos casos la concentración de los grandes estudios en las grandes urbes: las compañías y sus estudios ejercen de

este modo una poderosa atracción tanto a nivel nacional (trasvase de artistas de las pequeñas a las grandes urbes), como internacional (acercamiento de artistas a aquellos que se consideran como “centros sonoros de referencia”). Watson (2014) señala en este sentido cómo los estudios de grabación desempeñan un papel central en la creación del “sonido” de escenas musicales particulares y actúan como un punto focal para las redes de músicos y la creatividad musical.

El punto de partida en este sentido es entender el estudio de grabación como parte de una red, como un agente más que ayuda a definir el concepto de escena. Connel y Gibson (2001) utilizan una dicotomía perfectamente aplicable a nuestro caso de estudio: ‘fixity’ and ‘fluidity’ (2001, p. 9). ‘Fluidity’ o ‘spatial mobility’ indican flujos de personas, mercancías y dinero a través del espacio. La música, como indican los autores, es al mismo tiempo una mercancía y una expresión cultural, y representa la más fluida de las formas culturales. En el contexto de la grabación, la producción musical representa precisamente este equilibrio entre creación y distribución, entre obra de arte y producto comercial. La producción musical desarrollada en el entorno del estudio de grabación tiene por lo general como motivación principal trascender lo local. En este sentido, las grandes urbes funcionan como centro de atracción también para la producción discográfica. Connel y Gibson asocian el término “fixity” a la tendencia de aglomeración a nivel industrial. La industria de la grabación se ha centrado tradicionalmente en las grandes ciudades por un sencillo motivo: en estas ciudades es donde se concentran las oficinas de las principales compañías discográficas. La actividad de ingenieros y productores, directamente conectados a las grandes compañías discográficas, terminan por definir un estilo de trabajo y un sonido. Los grandes estudios de grabación han ejercido una importante atracción para nuevos talentos que se acercaron a estos centros para aprender la profesión a través de sus referentes: en este sentido, la tradición y el sistema de aprendizaje basado en la transmisión oral ha sido determinante para configurar estos centros sonoros de referencia. El productor y compositor colombiano Daniel Betancourt comentaba a este respecto en una entrevista:

Siempre vi a Miami como la meca de la música latina y yo sabía que tenía que estar ahí, pues en Colombia no iba a encontrar ese futuro que yo siempre quise. Llegué a Miami a finales del 98 con una listica de teléfonos, entre esos Kike

Santander, con el cuál tuve la fortuna de aterrizar en su estudio, él me abrió sus puertas, y estoy muy agradecido porque él realmente ha sido un gran mentor en mi música y le agradezco mucho su cariño y todo el conocimiento que él ha puesto y que va a influenciar en mi carrera (Betencourt 2015)<sup>2</sup>.

Las declaraciones de Betencourt nos confirma el poder que ejercen algunas grandes urbes como núcleos de atracción de talento, unido a ese sentido de comunidad que se deriva de la identificación cultural: un productor colombiano arrastra a otro hacia el centro sonoro de referencia, ampliando la comunidad de productores latinos y consolidando una seña de identidad propia para esta nueva escena. Como señala Owsinski (2014), la concentración de la industria de la grabación produce una homogenización sonora como consecuencia de la movilidad de los ingenieros de sonido y productores musicales, que el autor identifica con ciudades como Nueva York, Los Ángeles, Londres, Nashville o, en nuestro caso, Miami. En su análisis sobre el sonido inglés y el sonido estadounidense en las grabaciones de la década de los 70, Zagorski-Thomas (2012) retoma la teoría de Bakhtin (1981), desarrollada posteriormente en relación con la interpretación musical en el jazz por Monson (1997), identificando fuerzas centrífugas y centrípetas en la práctica social y creativa. Las fuerzas centrípetas aparecen representadas por la centralización, la unificación de criterios, la autoridad (hegemonía) y la estandarización, mientras que las fuerzas centrífugas se representan a través de la descentralización, la desunión y la competencia entre múltiples voces sociales. En este sentido Zagorski-Thomas defiende que para todo profesional existen fuerzas centrípetas derivadas de la infraestructura técnica, económica, social e incluso arquitectónica que son lo suficientemente poderosas en relación con las fuerzas centrífugas de sus personalidades. Los centros sonoros de referencia como Miami generan grandes infraestructuras técnicas que personalizan la producción en dos sentidos: por una parte, dispositivos de grabación y procesamiento que individualizan la propuesta musical diferenciándola de otros centros y, por otra, profesionales con una formación musical e identidad cultural que se proyecta en las decisiones técnicas de la producción.

---

<sup>2</sup> Publicado en YouTube en 2015. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=HFQyVxRpxeE> [Consulta: 15 de agosto de 2022].

## La “miamización” del artista como proceso de construcción del personaje

No es casualidad que el primer trabajo discográfico de David Bisbal como artista al margen de Operación Triunfo llevase por título *Corazón Latino*, este diseño de producción genera un nuevo concepto de “latinidad” que hibrida con el tópico de “lo español”, formando parte de una estrategia de producción pensada desde la industria discográfica. Se trata de un trabajo diseñado para la proyección de un artista cuya campaña promocional ya había sido realizada en las galas del *talent show* a través de *covers*. Ya no era necesario visibilizar la imagen del artista ante el público porque el proceso de “celebritización” ya se había completado, pero la discográfica debía identificarlo con un repertorio con el que se consiguiera el mismo impacto. El productor Kike Santander sería el encargado de conformar un equipo que ofreciese ese sonido internacionalizado, aportando al proyecto compositores, arreglistas, músicos de sesión e ingenieros de grabación, mezcla y *mastering*. Entre los más de 20 músicos de sesión y arreglistas que conforman el equipo de producción de Kike Santander, aparecen nombres destacados de la música colombiana como el de Fernando “Toby” Tobón, avalado por una amplia trayectoria como guitarrista de Juanes y que aportará el carácter de la guitarra eléctrica en el disco frente a la guitarra flamenca de Antonio “Rayito”, quien se había desplazado precisamente desde Madrid a Miami para desarrollar su carrera artística. El movimiento migratorio de compositores, arreglistas, ingenieros de sonido y productores hacia las grandes urbes conlleva en muchos casos una llamada a aquellos músicos con los que han trabajado previamente en su país de origen, contribuyendo a formar una nueva escena desterritorializada y que hibrida con otras culturas. La producción de “Corazón Latino” se construye sobre ese *crossover* que proporciona un conjunto de canciones pop cargadas de clichés melódicos de la canción española, giros vocales y adornos de guitarra que conviven con percusiones y arreglos de grandes secciones de viento influenciados por diferentes géneros latinoamericanos. Como precedente, podríamos citar el disco *Sangre española* de Manolo Tena publicado en 1992, un trabajo concebido entre Miami y los Ángeles en el que participan algunos de los músicos de *Corazón latino* como el saxofonista Ed Calle o el trompetista Tony Concepción. Manolo Tena grabaría parte de su icónico álbum precisamente en Crescent Moon Studios, los estudios

de Emilo Estefan, un hecho que incide en la idea que pretendemos desarrollar en nuestro análisis: la influencia del estudio de grabación como centro creativo que atrae y reúne a los diferentes intérpretes que conforman el equipo de producción. Siguiendo a Zak (2001), pretendemos poner en valor el impacto de las interpretaciones individuales en las grabaciones como vehículo para la creación de una identidad propia dentro de la producción: “En el estudio de grabación, los estilos de los músicos adquieren una calidad simbólica, lo que significa un conjunto particular de asociaciones. Este es otro elemento en la retórica de la creación de discos” (Zak 2001: 52).

El trabajo está formado por once canciones compuestas en su mayoría por Kike Santander y su hermano Gustavo Santander, un hecho que aproxima la figura de Kike Santander a la del productor-compositor, siguiendo las categorías de Burgess (2014), proporcionándole no solo *royalties* sino también derechos de autor. Para realizar un acercamiento a su análisis, pretendemos aplicar el concepto de sintaxis empleado por Moylan (2020) y donde se diferencia la sintaxis de la música y la sintaxis de la grabación. Las teorías dominantes de la sintaxis musical se basan en los principios y las convenciones de la tonalidad consolidadas en la música europea desde el s. XVIII. A pesar de ello, Moylan destaca cómo la música popular puede crearse al margen de las reglas, donde las convenciones se establecen a media que las prácticas musicales se repiten: “En realidad, aunque cierta sintaxis debe estar intacta para que la música sea coherente, no es raro que los artistas de música popular busquen ignorar o contrarrestar intencionadamente cualquier cosa que pueda ser reconocida como una regla” (Moylan 2020: 40). Pero para Moylan los elementos de la grabación también pueden conceptualizarse como sintaxis. La tipología y la organización de los elementos de la grabación establecen relaciones estructurales que pueden considerarse como parte de una sintaxis generada por el estilo de producción. La sintaxis de la grabación está presente tanto funcional como conceptualmente y forma parte de los tres dominios que Moylan identifica con una producción de música popular: la interpretación musical, la letra y las calidades sonoras de la grabación. La confluencia de los tres dominios crea lo que el autor denomina una textura multidimensional generada por diferentes elementos organizados en cuatro niveles (véase Tabla 1):

| Materiales y elementos  |   |  |   |
|---|---|--|---|
| Primario  | De apoyo  | Ornamental   | Contextual  |
| Voz principal   | Guitarra rítmica  | Coros  | Set de batería  |
| Guitarra solista  | Piano –<br>acompañamiento<br>armónico                         | Golpes de percusión<br>auxiliares                      | Bajo  |
|   | Cuerdas –<br>acompañamiento<br>melódico                       | Sección de metales                                     | Synth pad - pedales<br>armónicos                                |
| Letras  | Coros – respuesta de<br>coro                                  | Letras - recursos<br>literarios, juegos de<br>palabras | Grabación:<br>dimensiones del<br>espacio sonoro y su<br>entorno |
| Grabación –<br>características<br>tímbricas de las<br>fuentes sonoras.<br>Interpretación y edición<br>de audio. | Grabación: ubicación<br>posicional y tamaño de<br>las fuentes | Grabación: entornos de<br>fuente de sonido             |   |

Tabla 1: Resumen de los cuatro niveles y elementos que conforman los dominios propuestos por Moylan (2020).

Es evidente que en un trabajo discográfico diseñado para reforzar el proceso de “celebritización” del artista, la voz principal adquiere el mayor protagonismo dentro de la producción, condicionando las decisiones dentro del proceso de mezcla, y priorizando la relevancia de unas pistas respecto a otras. Los diferentes procesos de producción que conlleva la canción grabada contribuyen a conformar la identidad artística (Moore 2012).

Aplicando a nuestro caso de estudio los cuatro niveles de análisis a los que se refiere Moylan (2020), podemos ver cómo se prioriza el plano de la voz principal sobre el resto de elementos, como un paso más en el proceso de “celebritización” del cantante, solamente sustituido por el papel de los solos de guitarra (véase Tabla 2).

| Materiales y elementos   |   |  |   |
|--|---|--|---|
| Primario   | De apoyo  | Ornamental   | Contextual  |
| Voz principal  | Guitarra eléctrica rítmica                              | Coros  | Set de batería-programaciones MIDI                                      |
| Guitarra solista (principalmente eléctrica)  | Piano – acompañamiento armónico                         | Respuestas de guitarra española (finales de frase) | Bajo  |
|  | Cuerdas – acompañamiento melódico                       | Sección de metales (reales y sampleados)           | Synth pad - pedales armónicos   |
| Letras   | Coros – respuesta de coro                               | Letras - recursos literarios, juegos de palabras   | Grabación: dimensiones del espacio sonoro y su entorno (uso de reverbs) |
| Grabación – características tímbricas de las fuentes sonoras. Interpretación y edición de audio. | Grabación: ubicación posicional y tamaño de las fuentes | Grabación: entornos de fuente de sonido            |   |

Tabla 2: Niveles y elementos del álbum “Corazón Latino” siguiendo el esquema propuesto por Moylan (2020).

La idea de la voz principal como protagonista de la grabación conecta con el concepto de *musical personae* de Auslander (2006). Para el autor, cualquier músico en cualquier género musical puede representar uno o diferentes personajes en sus interpretaciones. Nuestra percepción de la música aparece de este modo mediada por nuestra concepción del intérprete como personaje. Con la aplicación del concepto de *musical personae* en nuestro análisis pretendemos relacionar las decisiones de los procesos de producción con la construcción de un personaje: el plano protagonista de la voz principal respecto a los demás elementos que conforman la grabación, la mayor o menor aplicación de *reverb* consiguiendo un efecto de proximidad o distanciamiento, el protagonismo de frecuencias agudas aportando “brillo” al personaje representado por el cantante. La producción contribuye en el caso de Bisbal a la construcción de un personaje que la industria musical ha diseñado como parte del proceso de “celebritización” iniciado desde el *talent show*. La idea de convertir a David Bisbal en “artista

latino”, y alejarlo de otras propuestas relacionadas con géneros como el “flamenco pop” o la “canción melódica española”, está condicionada por las decisiones adoptadas por la compañía discográfica y las características del equipo de liderará la producción del disco. Miami y los estudios de grabación seleccionados juegan un papel decisivo en la configuración de un sonido que relacionamos con el de sus intérpretes, y que se caracteriza por el virtuosismo rítmico y fusión de sonoridades características del merengue o la salsa con timbres sintéticos derivados del uso de *samplers* y sintetizadores. Dentro de esta propuesta los ritmos irregulares se entremezclan con ritmos mecánicos ajustados al pulso con la mediatización de la programación MIDI. En este proceso de construcción no se persigue abandonar completamente la identidad del cantante ya que su dicción y parte de su *performance* está condicionada por sus orígenes culturales. La guitarra española recuerda esta identidad remarcando habitualmente los finales de las frases melódicas, junto a la utilización de giros vocales que recuerdan a la canción española pero que se presentan contenidos, como simples alusiones, abriendo el camino hacia la sonoridad latina y la internacionalización del cantante.

## Conclusiones

El diseño sonoro de un trabajo discográfico está relacionado con aspectos culturales, pero también comerciales, planteándose en ocasiones como una estrategia para la proyección internacional de un artista. En este contexto la conexión cultural se plantea como artificio, como respuesta a una estrategia pensada para amplificar la proyección de un artista. Los grandes núcleos de población aglutinan los centros de poder de la industria discográfica generando un efecto llamada: las oficinas de las discográficas fomentan la creación de nuevos estudios de grabación que alimentan su catálogo y la concentración de estos provoca movimientos migratorios de ingenieros, productores y músicos de sesión que encuentran en estos centros la oportunidad idónea para su desarrollo profesional. La “miamización” implica un proceso de construcción sonora que identificamos geográficamente con el trabajo de productores y artistas atraídos por grandes infraestructuras comerciales y técnicas. La estandarización de un sonido latino como estrategia de internacionalización confluye con elementos

personales que refuerzan el sentido de identidad cultural de cada artista. En el caso de Corazón Latino los elementos sonoros heredados de productores como Emilio Estefan hibridan con otros rasgos que identificamos con lo español, como la guitarra o los giros vocales derivados de la canción española o el flamenco. La producción discográfica juega de este modo un papel determinante en la construcción de la imagen del artista condicionando su propuesta estética y los significados performativos de la persona musical. La “miamización” no solo conlleva una adaptación musical en la que se aplican clichés que se identifican con la latinidad sino que se representa a través de una sintaxis de la grabación generada por decisiones en los procesos de producción, donde unos elementos adquieren protagonismo sobre el resto como consecuencia de acciones técnicas.

### Referencias bibliográficas

Askerøi, Eirik. 2013. *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity* (Tesis doctoral). Universidad de Adger, Kristiansand.

Bakhtin, M.M., 1982. *Dialogic Imagination: Four Essays*. New edn. Austin, TX: University of Texas Press.

Betencourt, Daniel. 2009. “Press Kit Daniel Betancourt - Producer & Songwriter”. Disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=4x5klq98INI> [Consulta: 20 de noviembre 2021].

Burgess, Richard James. 2013. *The Art of Music Production*, 4th edn. New York: Oxford University Press.

Connell, John y Gibson, Chris. 2003. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London; New York: Routledge.

Fouce, Héctor y Martínez, Silvia. 2005. “From Opacity to Transparency: Operación Triunfo and New Trends in Spanish Music Industry”. *Actas IASPM Conference Roma*, pp. 210-219.

Hepworth-Sawyer, Russ y Golding, Craig. 2010. *What is music production*. Oxford: Focal.

Howlett, Mike. 2012. "The Record Producer as Nexus. Journal on the Art of Record Production". Disponible en: <http://arpjournal.com/1851/the-record-producer-as-nexus/> [Consulta: 26 de noviembre de 2021].

Monclús, Belén y Vicente, Miguel. 2017. "Operación Triunfo: The Evolution of Reality TV in Spain. Production, Scheduling Strategies and Audience Analyses". *Textual & Visual Media* nº 10. pp. 83-102.

Monson, Ingrid, 1997. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*. Hampshire: Ashgate.

Negus, Keith. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Hodder Education Publishers.

\_\_\_\_\_ 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Madrid: Paidós Ibérica. Howlett.

Oliva, Mercè. 2012. "Fama y éxito profesional en 'Operación Triunfo' y 'Fama ¡a bailar!'". *Comunicar Revista Científica de Educomunicación*. nº 39, v. XX, pp. 185-192.

Owsinski, Bobby. 2014. *The Mixing Engineer's Handbook*. Boston: Thomson Course Technology.

Party, Daniel. 2008. "The Miamization of Latin-American Pop". En *Music Postnational Musical Identities: Cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario*. En Corona, Ignacio y L. Madrid, Alejandro eds. Lexington Books, pp. 65-80.

Rodríguez, Ara. 2018. "Auge y caída de Vale Music, la discográfica que sembró el germen de Operación Triunfo". *Hipertextual*. Disponible online en: <https://hipertextual.com/2018/01/exito-operacion-triunfo-vale-music> [Consulta: 27 de noviembre de 2021].

Viñuela, Eduardo. 2020. "El pop en español en EE.UU. Un espacio para la articulación de la identidad Latina". *Observatorio de la lengua Española y las culturas hispánicas de los Estados Unidos. Instituto Cervantes at the Faculty of Arts and Sciences of Harvard University*. pp. 1-36.

Watson, A. 2015. *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio*. New York: Routledge.

Zagorski-Thomas, S. 2012. "The US vs the UK Sound: Meaning in Music Production in the 1970s". En Zagorski-Thomas, S. and Frith, S. Eds. *The Art of Record Production: An Introductory Reader to a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, pp. 57–76.

Zak, Albin. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley, CA: University of California Press.

## La narrativa escénica popular en el gesto melódico de *Punto y Tonadas* de Carlos Fariñas (1934 - 2002)

MARTA RODRÍGUEZ CUERVO

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

Palabras clave: Carlos Fariñas; *Punto y Tonadas*; punto campesino, alternancia cantable e instrumental, gesto, narratividad.

Keywords: Carlos Fariñas, *Punto y Tonadas*, punto campesino, alternating cantabile and instrumental, gesture, narrativity

Cita recomendada:

Rodríguez Cuervo, Marta. 2021. “La narrativa escénica popular en el gesto melódico de *Punto y Tonadas* de Carlos Fariñas (1934 - 2002)”. *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/](http://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](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/](http://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/>*

LA NARRATIVA ESCÉNICA POPULAR EN EL GESTO MELÓDICO DE  
*PUNTO Y TONADAS* DE CARLOS FARIÑAS (1934-2002)  
*THE POPULAR SCENIC NARRATIVE IN THE MELODIC GESTURE OF  
PUNTO Y TONADAS BY CARLOS FARIÑAS (1934-2002)*

Marta Rodríguez Cuervo  
(Universidad Complutense de Madrid)



Imagen 1. Carlos Fariñas en estudio. Foto tomada del diario digital de Cienfuegos, *5 DE SEPTIEMBRE*, publicada el 4 de febrero de 2021.

## Resumen

Tomando el comportamiento de la alternancia entre partes cantables e instrumentales propia del *punto campesino* cubano y partiendo de la tripartición de Molino y Nattiez, se sugiere aplicar en *Punto y Tonadas* (1980-1981) de Carlos Fariñas, para orquesta de cuerda, el concepto de gesto musical como huella suscrita en la materia sonora que funciona desde la escritura. En el trabajo, el concepto se enfoca solo desde las propiedades del texto derivado por el compositor y, también, se estudia en el contexto de lo que López Cano considera como narratividad musical. Continuando con los postulados de Byron Almén, se determinan las dos unidades semánticas que utiliza Fariñas en su estructura y se hace un seguimiento de las interacciones que se producen entre

ellas para alcanzar la unidad en el contraste y en la diferenciación de las secciones. Asimismo, se consideran los formantes esenciales que intervienen en las vivencias y experiencias del compositor, para demostrar el modo en el que Fariñas en su obra trató con nuevas fórmulas la alternancia proveniente de la música cubana de origen campesino.

**Palabras clave:** Carlos Fariñas; *Punto y Tonadas*; punto campesino, alternancia cantable e instrumental, gesto, narratividad.

### **Abstract**

Taking the behavior of the alternation between cantabile and instrumental parts typical of the Cuban *punto campesino* and starting from the tripartition of Molino and Nattiez, it is suggested to apply the concept of musical gesture in *Punto y Tonadas* (1980-1981) by Carlos Fariñas, for string orchestra, as a trace subscribed in the sonorous matter that works from the writing. In the work, the concept is approached only from the properties of the text derived by the composer and, also, it is studied in the context of what López Cano considers as musical narrativity. Continuing with Byron Almén's postulates, the two semantic units used by Fariñas in his structure are determined and the interactions that occur between them to achieve unity in the contrast and differentiation of the sections are followed. Likewise, the essential formants that intervene in the composer's experiences are considered, in order to demonstrate the way in which Fariñas in his work treated with new formulas the alternation coming from the Cuban music of peasant origin.

**Keywords:** Carlos Fariñas, *Punto y Tonadas*, punto campesino, alternating cantabile and instrumental, gesture, narrativity.

## Introducción

En el año 1984 realicé la lectura del trabajo final de carrera (Rodríguez, 1984) para la obtención del título de Musicología en la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte de La Habana. En aquel entonces, me centré en el análisis de dos obras escritas por compositores cubanos que pertenecieron a generaciones diferentes: Harold Gramatges y Carlos Fariñas. En particular, me interesó que ambas composiciones partieran, por un lado, de una misma fuente popular, que en este caso fue la música campesina y, por otro, de un idéntico formato instrumental: la orquesta de cuerda.

Desde entonces, considero importante mantener una observación permanente sobre el uso de estas expresiones populares en el ámbito de la composición académica contemporánea, ya que se emplean de modo recurrente en la creación musical. Al ser una herramienta vigente, su uso significa un aporte constante al desarrollo y continuidad de ambos universos musicales.

Esta ha sido la razón por la que, después de varias décadas, vuelvo de nuevo a *Punto y Tonadas* (1980-1981), con la experiencia añadida de conocerla bien desde dentro, al haber tenido la oportunidad de dirigirla con la Orquesta de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid en 2004<sup>1</sup>, apenas habiendo sido fundada esta agrupación.

Si tomamos en consideración los estudios llevados sobre el gesto musical desde hace varios años<sup>2</sup>, el objetivo del presente artículo parte de la tripartición de Molino y Nattiez (1987: 37-38) para abordar esta definición como huella inscrita en la materia, sonora o escrita, que resulta del proceso poiético<sup>3</sup> y que opera sobre la figura o el sonido (Sad, 2006: 63-71). Desde este ángulo, el texto musical se enfoca como mapa, carta de viaje que no podrá sustituir la

---

<sup>1</sup> Este concierto se celebró en junio de 2004 en el Aula Magna de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> Vid. Sergio Balderrabano, Alejandro Gallo y Paula Mesa, «El Gesto Musical», disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39476/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39476/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consulta: 4 de enero de 2022], trabajo que se localiza en el repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP); Gallardo, 2011 e Ibaibarriaga: «Gesto, Interpretación, o la Interpretación del Gesto», disponible en: [shorturl.at/vxUYO](http://shorturl.at/vxUYO) [Consulta: 5 de enero de 2022].

<sup>3</sup> El término poiético se refiere a las intenciones asumidas por el compositor en el proceso de creación. Ese nivel del análisis verifica cómo la recurrencia de rasgos comunes o diferenciales en el nivel neutro son el resultado de un proceso creador, generado por las estrategias o la selección de procedimientos que el compositor realiza. Por esta razón, la poiética inductiva parte de un análisis neutral para obtener conclusiones acerca del nivel poiético. Este ha sido el enfoque asumido en el análisis de la obra de Carlos Fariñas.

complejidad y consistencia del territorio sonoro. Sin embargo, tal y como hiciera referencia Hatten<sup>4</sup>, no haremos alusión a los gestos corporales que realiza un intérprete, sino a las propiedades del texto producido por el compositor ya que, según añade Michel Chion (1983: 34-57), la partitura puede permitir que alguien en posición estética respecto al mensaje realice inferencias relativas a movimientos imaginarios, virtuales o reales, sin necesidad de verlos reflejados de modo explícito en la notación. Hay que considerar que, el gesto musical, al ser una forma de control de múltiples parámetros sonoros, tanto desde la escritura como desde la *performance* instrumental, se inscribe en la materia sonora de maneras no evidentes en la partitura.

En tal sentido, comparto el punto de vista de López-Cano (2020) cuando aborda el concepto de gesto en el contexto de lo que él considera como narratividad musical, entendida como proceso en el que, las interacciones dramáticas que se producen entre diversos elementos a lo largo del tiempo musical propician transformaciones sustanciales en nuestros estados perceptuales.

Al establecer en distintos contextos los cambios que ocurren en ciertos elementos, el énfasis que propongo recae en las transformaciones que acontecen a lo largo del tiempo, lo que incide directamente en los cambios de expresividad que en cada repetición percibimos de los temas y motivos. Estas observaciones resultarán más relevantes en los análisis de obras académicas que estén relacionadas directamente con materiales provenientes de las músicas tradicionales, y serán más efectivas que intentar establecer una sinonimia en el uso de una estructura equivalente en distintas prácticas musicales.

Como afirma López-Cano, son las aportaciones realizadas por Byron Almén (2008: 38-75) las que, quizás, se muestren más cercanas a la hora de aplicar el enfoque propuesto en la música instrumental. Por ello, lo primero que haremos en nuestro análisis narrativo de *Punto y Tonadas* será delinear las dos unidades semánticas significativas que conforman la estructura que utiliza Carlos

---

4 Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, disponible en [https://music.arts.uci.edu/abauer/4.3/readings/Intro\\_Hatten\\_interpreting\\_musical\\_gestures\\_topics\\_tropes.pdf](https://music.arts.uci.edu/abauer/4.3/readings/Intro_Hatten_interpreting_musical_gestures_topics_tropes.pdf) [Consulta: 9 de noviembre de 2021].

Fariñas para organizar sus materiales. Se expondrá los patrones que relacionan estas unidades y se hará un seguimiento de las interacciones que se producen entre ellas para alcanzar la unidad en el contraste y en la diferenciación de las secciones.

### **Semblanzas y trayectos**

Nacido en 1934 en Cienfuegos, Carlos Fariñas Cantero es parte de una de las generaciones más significativas de la música en toda la historia de Cuba<sup>5</sup>. Trascendental en su proyección como artista, supo canalizar sus inquietudes a través de facetas tan diversas como la creación, la docencia y la gestión, ramas en las que expresó su idea sobre la cultura y su modo de entender la expresión artística.

Siguiendo su testimonio, la cultura musical viva se basa en la música que se recuerda, la que permanece en la mente, algo que, en su hacer diverso dio a valer por medio de sus acciones y pensamiento.

El concepto de identidad, tan presente en su obra, siempre lo enfocó en constante evolución, como proceso nunca terminado, sujeto a transformaciones y construido de múltiples maneras a través de discursos y prácticas que conducen a lenguajes, gestos, significaciones corporales y deseos que conforman la narrativa personal de un creador que perteneció a una cultura determinada.

De este modo entendió “lo cubano”, y su catálogo constituye un fiel reflejo de este principio que transmitió a lo largo de su vida en actividades docentes y divulgativas desarrolladas en instituciones en Cuba y en otros países. Gran parte de esta labor quedó reflejada en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba, espacio en el que, a partir del año 1966, organizó conciertos donde se estrenaron muchas obras cubanas de compositores tales como Sánchez de Fuentes o Calixto Álvarez, o se hicieron presentaciones de solistas como Ñola Sahig, los hermanos, Evelio y Cecilio Tiele, Silvio Rodríguez Cárdenas, José María Vitier, Sergio Fernández Barroso y Alfredo Muñoz, entre otros; figuras hoy que forman parte de la tradición interpretativa de la música cubana en distintas etapas de su historia.

---

<sup>5</sup> Carlos Fariñas perteneció a la generación de los compositores de la década del sesenta, junto a Leo Brouwer, Roberto Valera y Juan Blanco, entre otros.

A su vez, durante su mandato en esta institución cultural, que desempeñó a lo largo de diez años (1966-1976), fue impulsor de conferencias y exposiciones de prestigiosos artistas y teóricos de diversos países<sup>6</sup> y contribuyó al rescate de documentos, partituras y manuscritos que, encontrados en la casa donde vivió el compositor Amadeo Roldán, pasaron a formar parte de los fondos de esta entidad.

En este campo de la gestión asumió importantes responsabilidades que permitieron la acogida de alumnos que se convirtieron en compositores, intérpretes, directores y musicólogos. En 1964, ocupó la dirección y la cátedra de Composición/Análisis en el Conservatorio de nivel elemental Alejandro García Caturla, creando el primer taller de composición para niños, y en 1979 fundó el Taller de Composición en la Escuela Nacional de Música, una institución de grado medio que sirvió como vía preparatoria para los estudios superiores en varias titulaciones. Desde 1978 hasta 1981 fue decano de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA), centro en el que desarrolló una labor que marcó a generaciones de músicos por los resultados que se alcanzaron. En el ISA fue director de la cátedra de Composición desde 1982 hasta su fallecimiento y, en 1988 fundó, primero, la cátedra de Dirección Musical de Sonido y un año más tarde, el Estudio de Música Electroacústica y por Computadora que mantuvo hasta 2002<sup>7</sup>.

¿Cuáles fueron las bases que favorecieron esa versatilidad en el compositor? ¿De qué manera las diferentes facetas desempeñadas a lo largo de su vida profesional contribuyeron a la riqueza de su legado?

Para responder a las dos preguntas debemos remitirnos a los hitos que marcaron esa diversidad de orientaciones tan característica de su formación.

En primer lugar, sus estudios a partir de 1948 en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana, que reanuda en 1957 para concluir al año siguiente. Durante estos años, tuvo contacto directo con el compositor de origen catalán José Ardévol y Harold Gramatges, ambos miembros del Grupo de Renovación Musical. De hecho, en 1950 estudió piano y armonía con Gramatges y, al año

---

<sup>6</sup> Fueron invitados los compositores Luis de Pablo, Luc Ferrari, Istvan Lang y Luigi Nono, entre otros. Para más información, véase la voz de Carlos Fariñas en EcuRed, disponible en: [https://www.ecured.cu/Carlos\\_Fari%C3%B1as](https://www.ecured.cu/Carlos_Fari%C3%B1as) [Consulta: 4 de enero de 2022].

<sup>7</sup> Carlos Fariñas, EcuRed, disponible en: [https://www.ecured.cu/Carlos\\_Fari%C3%B1as](https://www.ecured.cu/Carlos_Fari%C3%B1as) [Consulta: 5 de enero de 2022].

siguiente, asistiendo a diversos cursos y actividades artísticas, se vinculó a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, institución que realizó un importante trabajo de rescate cultural que marcó pautas para la posterior creación de organismos continuadores de su legado, preocupados por el destino artístico nacional. Más adelante, completó su formación con otros músicos relevantes del momento, como Serafin Pro, Edgardo Martín, Argeliers León y Enrique González Mántici, entre otros.

Para entonces, había disfrutado de una beca en Berkshire Music Center en los cursos de Tanglewood (1956) que le permitió estudiar con el compositor Aaron Copland, el director y compositor brasileño Eleazar de Carvalho y con el pianista y director estadounidense Seymour Lipkin.

A esta formación internacional se sumó una estancia de estudio en el Conservatorio Superior P. I. Chaikovski de Moscú (1961-1963), donde accedió a los cursos de composición impartidos por Alexander. I. Pirumov, alumno de Dmitri. B. Kavalevsky.

Teniendo en cuenta un recordatorio de las referencias fundamentales para entender su obra, podemos valorar la trayectoria de su producción, la cual recorrió caminos diversos, desde posturas neoclásicas, pasando por la vanguardia de los años sesenta y setenta hasta llegar a la concepción posmoderna que caracterizó su catálogo a partir de los años ochenta.

A raíz de la edición del Festival de Música Contemporánea que tuvo lugar en La Habana en 2019, participé en un homenaje realizado al compositor y escribí unas palabras de presentación al concierto que se celebró. Recordé el significado de una de las obras más relevantes escritas por este autor: *Impronta* (López, 1999: 946-949), compuesta en 1985 para piano, cuatro percusionistas y cinta magnetofónica, donde incorporó un gran número de instrumentos de percusión cubana con resultantes sonoras que recuerdan el tratamiento aplicado anteriormente a estos instrumentos en *Yagruma*, obra escénica concebida entre 1973 y 1975, escrita por encargo del Ballet Nacional de Cuba para orquesta sinfónica y medios electroacústicos, con coreografía de Jorge Lefebre. En *Impronta*, parte del procedimiento utilizado en la percusión y el piano se desarrolla sobre la evolución de los distintos espectros tímbricos expuestos al inicio de la composición a partir de una métrica estable y precisa. De ahí, la integración y el sincronismo que existen entre los eventos de la cinta y los

instrumentales. En ocasiones, la obra deja escuchar sonoridades tonales y construcciones que forman parte del pensamiento tonal, en particular, modulaciones que tienen lugar en el clímax con pasajes reiterativos que dan paso a la audición de planos rítmicos diversos que actúan en una especie de polirritmia apoteósica.

La presencia de una narrativa en el discurso sonoro de Fariñas es tan importante que, en estas mismas palabras de presentación rememoré una obra menos conocida por el público actual: *Corales*, de 1971, una especie de poema sonoro con textos de Cintio Vitier para cinta magnetofónica. En la grabación hecha por la empresa de grabaciones y ediciones musicales, EGREM, se aprecian los juegos texturales que el escritor realiza con obras de Shakespeare y José Martí, cuyos textos se escuchan en las voces de Cintio Vitier y del poeta perteneciente a la generación de *Orígenes*, Octavio Smith. *Corales* tuvo de inmediato una repercusión fuera de las fronteras de Cuba, ya que se presentó en el sexto Festival Internacional de Bourges, en 1976, siendo la primera obra cubana en participar en este evento. Unos años antes, en 1971 formó parte del espectáculo multimedia *Diálogos III* que tuvo lugar en la sala de conciertos de la Biblioteca Nacional de Cuba.

En este recorrido conceptual que realizamos a través de su obra, podemos decir que fueron varios los aportes realizados por Carlos Fariñas. Esto resulta especialmente evidente a través de un estudio de los repertorios de quienes han sido sus alumnos<sup>8</sup>, los cuáles han asumido las estrategias musicales narrativas y formales análogas a las empleadas por el compositor. En mi opinión, ellas ayudan a construir el verdadero significado que ha tenido su huella viajera por todas las latitudes, en apariencia en un paseo por paisajes extraños, pero, en realidad, en un viaje iniciático y espiritual en busca de lo trascendente.

Por ello, considero importante resaltar los postulados que sustentan estas aportaciones para comprender cómo forman parte de su pensamiento desde el principio de su labor creativa y cómo, a su vez, se constatan en las obras de sus discípulos.

Fariñas fue partidario de concebir una estructura sólida que dejara al oyente, siempre claro, el modo en el que las ideas progresan y se desenvuelven

---

<sup>8</sup> Carlos Fariñas, Ileana Pérez Velázquez (1964), Eduardo Morales-Caso (1969) y Ailem Carvajal Gómez (1972) (Rodríguez, 2017: 151-166).

en una composición. En la narrativa que el compositor asuma, este planteamiento responde a una presentación de los materiales a tratar, un nudo o desarrollo y un desenlace. De este modo, la claridad y transparencia del discurso compositivo se reafirman. En ese sentido, la concepción melódica debe predominar con independencia del tipo de técnica que se emplee y ha de tener una estructuración sencilla para comunicar de modo inmediato, funcionando como elemento de cohesión en la expresión de las ideas fundamentales. Puede también desempeñar el papel de material sonoro. Teniendo en cuenta que la materia prima de la Música es el sonido, el compositor mostrará preocupación por el tratamiento de este, el color y el timbre en todas sus formas posibles y manifestaciones. Con este fin, no renunciará al uso de cualquier procedimiento que sirva para ello. Al ser un creador portador de unas vivencias y experiencias desarrolladas en un determinado contexto cultural, debe indagar en sus raíces para encontrar la identidad que distinga su obra en el marco de una vasta producción internacional. Ha de valerse de todas las herramientas y recursos que le sean necesarios con el propósito de transmitir los mundos sonoros que acerquen, retengan o evoquen la memoria de las fuentes tradicionales fundamentales de su música. Esta es la razón por la que el uso de una técnica compositiva no significará posicionarse a favor de una estética determinada. La postura que el compositor asuma estará condicionada por las necesidades que tenga para expresar y los propósitos concretos que se trace en una composición. Este principio determina la posibilidad de crear un repertorio rico y dinámico que abarque distintas combinaciones instrumentales y plantillas en función del papel que deben desempeñar las obras, o el destino para las cuales han sido creadas. Por último, Fariñas fue partidario de que componer, significa asumir siempre una actitud rigurosa que se expresa en el compromiso que el autor contrae con los materiales que se eligen y los modos con los que estos se elaboran. Esta vía será la más adecuada para garantizar que la creación constituya un acto de generosidad y entrega que debe funcionar acorde con las convicciones del autor para el deleite del público.

La creación, como individualidad, ya sea en función de grupo o como realización personal especializada, no puede proyectarse en su efectivo alcance sin que el compositor se alimente por diversas vías de toda una constelación que comprende: elementos, rasgos culturales y musicales, vivencias personales y

sociales, concepciones filosóficas y estéticas, todo lo cual condiciona su acción creativa, incluso, inconscientemente, de donde se constituye un código de realización y comunicación que transmite a través de recursos técnico-expresivos que utiliza. Esta dinámica contradictoria y complementaria entre la individualidad creadora y la representatividad grupal o social, resulta de extrema importancia en la música. A continuación, se muestra el modo en el que Carlos Fariñas recoge y procesa en *Punto y Tonadas*, el recuerdo de una expresión de la práctica tradicional musical cubana que son cantos rurales en su origen.

### **De la fuente a su intelecto**

Los criterios que se exponen a continuación pretenden únicamente aportar al lector la caracterización, de manera sintética, de algunos elementos del *punto campesino* cubano tratados por Carlos Fariñas en *Punto y Tonadas* (1980-1981). Por tanto, no se propone un análisis en detalle de todos los rasgos estilísticos de lenguaje provenientes del *punto*. Solo se menciona lo que, de acuerdo con nuestras observaciones, constituyen algunos principios constructivos asumidos por Fariñas para encarnar en su obra los “modos de hacer” relacionados con esta expresión de la música tradicional cubana. Ciertos elementos o rasgos son asimilados casi de modo directo, como, por ejemplo, la alternancia entre partes cantables e instrumentales. Pero, aún, tomando estos usos prácticamente de idéntica manera, se demostrará que, por medio de signos o indicadores específicos, el compositor encuentra recursos de expresión que van más allá de reproducir o acercarse a las sonoridades típicas de esta práctica tradicional. Su modo de tratar algunos caracteres denota procesos complejos que apuntan a un mayor grado de abstracción respecto a la base popular.

Además de la citada alternancia, entre otros rasgos podemos destacar en el *punto* el empleo de la décima como forma estrófica surgida en España, la presencia de instrumentos cordófonos y sus formas características de ejecución, la alternancia y superposición de grupos rítmicos-métricos ternarios y binarios, y el uso de estructuras armónicas modales. Estos serán los elementos que se modificarán a lo largo de la obra que esboza el principio fundamental que sirve como orientación en las estrategias narrativas asumidas por el compositor.

Al partir del *punto campesino* cubano, los elementos fundamentales de comunicación que Carlos Fariñas retoma expresan un patrón narrativo global

articulado. Dicho patrón constituye su lectura de los parámetros que guían las acciones más significativas del comportamiento transformacional que esta expresión musical padece en su adaptación a otros códigos y lenguajes, como ocurre en el caso de la música académica.

Sin remontarnos a la búsqueda de los orígenes del *punto*, tarea que resultaría infructuosa y casi imposible de abordar, podemos afirmar que, este canto del campesino cubano, de antecedente hispano, combina la poesía y la música en una construcción formal en la que resalta la alternancia entre partes instrumentales y cantables y su comportamiento cíclico.

Este modelo pone en evidencia las funciones de antecedente y consecuente a nivel de macroestructura ya que, entre estas dos partes, existen relaciones de dependencia, subordinación y jerarquización, las cuales determinan que ese modo de interacción sea invariable y presente una serie de rasgos que, a continuación, pasamos a detallar.

El *interludio* y la *tonada* funcionan como subsistemas tensionales. En su ocurrir, generan gradualmente una tensión hasta alcanzar un clímax que se resuelve. Los subsistemas actúan sujetos al principio de la alternancia, bajo cuyo efecto estos componen un sistema tensional caracterizado por la relación *interludio-tonada*. Cuando el subsistema *interludio* resuelve su tensión, genera la tensión de partida del subsistema *tonada* y así, sucesivamente. La *tonada* dentro del sistema constituye el elemento rector, ya que el cantor expone la décima (estructura poética). Dicha estructura está compuesta por una o más estrofas de diez versos octosílabos cada una (Rodríguez, 2017).

El *interludio* funciona como parte introductoria de poca extensión para dar tiempo a que el cantante prepare y organice su idea poética. Por ello, en esta sección el laúd o el tres improvisan en espera a que entre el cantante. Una vez que este comienza, el laúd se subordina y, solo por momentos, durante la *tonada* el laudista o el tresero puede hacer exposición de sus posibilidades interpretativas.

La obra de Fariñas<sup>9</sup> está construida sobre la interrelación dinámica de dos niveles de la estructura semántico-formal; una macroestructura conformada por

---

<sup>9</sup> Carlos Fariñas, compositor de «Punto y Tonadas», vídeo de YouTube, 9:08, publicado el 8 de noviembre de 2014, [shorturl.at/byAJ5](https://shorturl.at/byAJ5) [Consulta: 8 de diciembre de 2021].

una unidad que se desenvuelve por el principio de alternancia de episodios, los cuales reproducen de principio a fin el concepto de alternancia de partes cantables e instrumentales propias del *punto*, y una microestructura (la estructura interna de esa unidad) en la que se evidencia la existencia de tres secciones. En la primera, internamente se trata como imagen la alternancia de las dos unidades con un ritmo más dinámico, realizando cinco presentaciones del *interludio* y cuatro de la *tonada*. La segunda reproduce la *tonada* y, la tercera, el *interludio*.

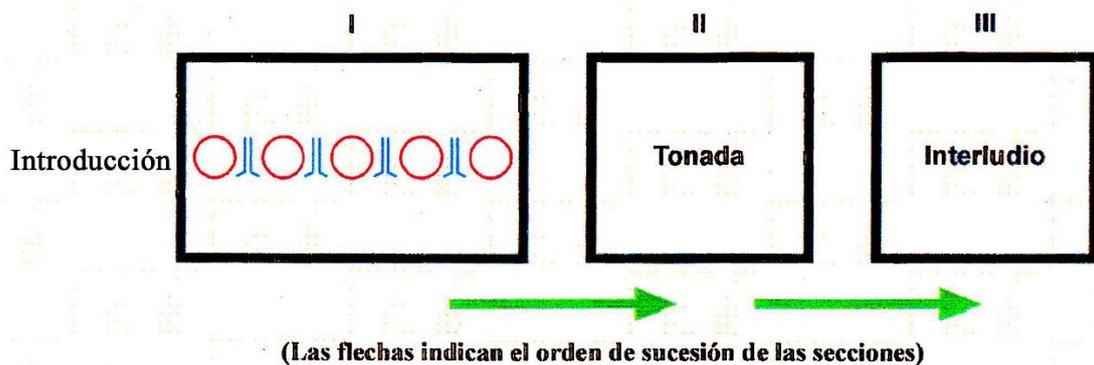


Imagen 2. Esquema de las secciones de que consta la obra. La primera sección se indica con el número romano I y representa la alternancia entre *interludio* y *tonada*. El círculo rojo señala al *interludio* y los pares de líneas verticales azules, la *tonada*.

En este caso, el compositor, partiendo de las regularidades de la alternancia como principio rector en la música cubana de origen campesino, encontró fórmulas nuevas propias de hacer discurrir el discurso musical con relaciones de alternancia que, como caso particular, no se dan en la música cubana campesina, pero no violan los principios esenciales establecidos en esta. Ello explica cómo el empleo de la alternancia de partes cantables e instrumentales se mantiene en esta obra, aun cuando todo es instrumental, sin voz ni textos. A través del manejo de ciertas estructuras Carlos Fariñas logró conservar la imagen de este tipo de alternancia, aunque no empleó para ello los mismos procedimientos que habitualmente son propios del *punto campesino*.

Un ejemplo de manejo particular en la obra se observa en el tratamiento que el compositor realiza de la función del laúd en el género tradicional. En su laúd imaginario, las cuerdas en los violines primeros y segundos se mueven con una amplitud melódica de gran libertad creativa que rompe con el carácter cíclico que ocurre en el *punto*, sin abandonar el clásico movimiento armónico de

primero, cuarto y quinto grados. Sin embargo, a pesar de que Fariñas rompe con el sentido cíclico, conserva el carácter reiterativo de las improvisaciones que realiza el laúd en sus intervenciones. El resultado que logra es un procedimiento compositivo singular, ya que, supera la limitación que representa el movimiento melódico circular y, en su lugar, sugiere un proceso expansivo en espiral. A su vez, la melodía en los violines se mantiene en una constante reiteración de figuraciones rítmicas y de repetición de sonidos, como es usual en el modo de empleo del laúd por los campesinos cubanos.

Respecto a la *tonada*, el compositor utilizó un principio de estructuración que resultó similar al empleado en la música tradicional. A través de su modo de presentación, Fariñas no hace perder la relación texto-música en una obra escrita para orquesta de cuerda.

Como veremos a continuación, además de los recursos compositivos empleados para evocar esta imagen, la selección misma del material que utilizó en la sección inicial de la obra contribuyó para realizar estas asociaciones. Fariñas empleó como fuente una melodía de *tonada* que el compositor Nilo Rodríguez<sup>10</sup> recordaba de lo que le cantaba su padre, Juan Manuel cuando este era pequeño. Lo que utilizó el autor de *Punto y Tonadas* es lo que recordó de lo que Nilo le cantó, ya que Fariñas nunca transcribió esta melodía.

¿Qué otras tácticas fueron empleadas por el compositor para mantener la relación texto-música en una obra en la que solo aparecen instrumentos?

Dentro de la primera sección, la exposición completa de la *tonada* abarca las dos primeras presentaciones de las cuatro que corresponden a esta unidad significativa. Su estructura en forma de periodo consta de dos frases: la primera de cinco compases y la segunda de seis. En la segunda entrada de la *tonada* la frase de seis compases comienza repitiendo la cabeza de la misma idea expuesta en la primera, pero en el consecuente, se completa esta idea que había quedado sin concluir en la frase anterior.

---

<sup>10</sup> Compositor matancero, Nilo Rodríguez Suárez (1921-1997) se trasladó a La Habana en 1941, cursó estudios de composición con José Ardévol en el Conservatorio Municipal de Música donde obtuvo el Premio Nacional de Música en 1952. Su catálogo comprende obras para banda, coro, coro y orquesta, orquesta, voz y diversas combinaciones instrumentales, música incidental y para cine.

*Punto y Tonadas* está dedicada a Rodríguez Suárez. Además de la tonada utilizada en la primera sección de la obra, Fariñas empleó en su segunda parte otra tonada que aparece en *Elegía y canto a José Martí* de Nilo Rodríguez, escrita en 1952.

Resulta significativo que, en el *punto campesino* se utiliza el recurso de repetir los versos con la misma música o con algunos pequeños cambios. La musicóloga María Teresa Linares, en una conferencia titulada *Estructura métrica, formal y modal de los puntos campesinos* que dictara en el Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) en 1979, afirmó: “La tonada más corriente hoy es la que repite con la misma música los dos primeros versos, para con los dos siguientes hacer un cierre de una sección de seis, y con los versos restantes del quinto al décimo hacer otra sección igual”. Esta repetición es muy común en el *punto campesino* y esto puede ser un recurso del cantante en su improvisación para tener tiempo de completar la idea poética y musical (Linares y Núñez, 1998: 64-83).

Carlos Fariñas procuró que a cada miembro de la frase le correspondiese un verso octosílabo. Incluso en la partitura, el compositor señaló una cesura en la frase a modo de respiración que coincide con la terminación del verso si ésta fuera realmente cantada.

El siguiente ejemplo evidencia la correspondencia absoluta que existe entre las articulaciones del texto y la música, lo que permitió incluir un texto que no ocurre para demostrar la reproducción, casi literal, que el compositor realizó al declamar su frase tomando como referencia la estructura poética de un verso literario.

I Presentación de La Tonada

Lento  $d=C.A. 60$   
Recitativo  
Rubato

II Pres. de La Tonada

Lento  $d=C.A. 56$   
Recitativo  
Rubato

Cuan-do se lle-ga-rae! di-a de que Al fon-seg-qui-vi - nie-ra Cuan-do se lle-ga-rae!  
di-a de que Al fon-seg-qui vi - nie-ra con su no-ble eom-pa  
ña-ra y vie-ra la pa-tria mi-a

Imagen 3. Transcripción de la *tonada* utilizada por Carlos Fariñas en su obra.

En su primera presentación solo, el compositor expone hasta la doble barra del compás cuatro, prolongando en un compás la última nota en su partitura. En la segunda, aparecen los restantes cinco compases que en *Punto y Tonadas* se convierten en seis, ya que la última nota se alarga (Linares y Núñez, 1998: 67-68).

Continuando con la explicación de la recreación que el compositor hizo de algunos rasgos identitarios del canto campesino, el autor acudió nuevamente a la repetición en las dos últimas presentaciones de la *tonada* que corresponden a la primera sección. El periodo musical sería prácticamente igual, con la diferencia de un cambio de tonalidad a Mi bemol mayor que se produce y unas líneas melódicas que acompañan al imaginario canto principal. Este tipo de variable ocurre también en la música campesina cuando el cantor repite con pequeños cambios la música utilizando el mismo texto.

Por otra parte, las variantes que Fariñas introdujo en los modos de presentación de la *tonada* se apoyan asimismo en los recursos orquestales con los que contó. Esto se aprecia en los tipos de contrastes utilizados. Respondiendo a la imagen del cantante exponiendo un texto como solista en el *punto*, eligió el timbre del violonchelo en registro agudo con sonidos intensos que se pronuncian con vehemencia en el recitativo que transcurre en tiempo lento y algo libre en relación con la métrica. Al repetir la música, las partes melódicas que se incorporan funcionan como contrapunto y complementan la textura añadiendo mayor densidad sonora al fragmento.

Al igual que hizo en las intervenciones que rememoran la imagen del *interludio* en el *punto*, también recordó los modelos o fórmulas cadenciales con las que concluye el canto en el género tradicional.

En este caso el giro o gesto de Fariñas se define por dos notas cuyos valores contrastan al ser uno corto y otro largo, lo que enfatiza, especialmente, mediante la colocación de un calderón. Los giros se basan en un intervalo de segunda descendente sobre el sexto y quinto grados, para terminar con el mismo grado que concluye el *interludio*. En ambas unidades significantes emplea esta marca estructural que anuncia la entrada de uno de los dos componentes en una relación de alternancia.

El compositor solo rompe en la obra con la inercia que sugiere esta propuesta narrativa introduciendo un pasaje final en su última sección que

resuelve, a través de un contraste evidente, la tensión generada internamente y a nivel de toda la composición. En este sentido, la función o papel que desempeña este episodio es la de condicionar el cierre definitivo de la pieza. En cualquier caso, Fariñas garantiza que la relación de alternancia se mantenga en la escucha del oyente, de forma tal que, si se prescindiera de la primera sección de la obra, el principio no se afectaría, ya que la *introducción* asume el carácter del *interludio*. De este modo, la alternancia se percibiría entre la *introducción*, la segunda sección (destinada a la *tonada*) y la última (la cual representa al *interludio*).

### Conclusiones

Sin que las ideas básicas aquí esbozadas constituyan hechos irrefutables o formulaciones absolutas, con el análisis particular de algunos aspectos sobre la narrativa asumida por Carlos Fariñas, en esta obra se muestra que toda composición presenta una doble cara según la perspectiva desde la cual se vea: por un lado, encarna globalmente un orden subjetivo/sensible; por otro, puede escucharse como signo de una realidad de orden psicológico, si bien, en este segundo caso, su significado no es la suma de los significados dados en cada una de sus partes, aun cuando lo que estas expresen por separado se halle siempre en función del sentido de la obra como unidad. La obra revela este significado cuando se le capta en su proyección temporal. Si la composición, en tanto construcción formal, es una forma cerrada, en cuanto a devenir se manifiesta inserta en un sistema abierto por el hecho de expresar una historia de orden psicológico.

Cada uno de los elementos del discurso musical encarnado por el compositor, que hemos ejemplificado en el artículo, debe ser tomado por el lector como partes que aislamos para su análisis e interpretación.

La aplicación de este precepto metodológico permitió evaluar con mayor claridad el sentido de narratividad expuesto al inicio del presente estudio. Siguiendo los postulados enunciados por Almén, se hace hincapié en mostrar las diferencias culturalmente significativas que, a partir de los años ochenta, destacan en el modo en el que los compositores cubanos han tratado la característica alternancia de partes cantables e instrumentales de la música campesina en la creación instrumental académica cubana.

Tal y como se pudo ver en *Punto y Tonadas*, la abundante utilización de elementos referenciales del *punto* en la obra compositiva no limita la expresión de parámetros formales, tímbricos, de color y carácter que adquiere la variabilidad en el uso del contraste.

En esta demostración solo se ha tomado algunos de estos comportamientos para ilustrar el valor que encierra cada instante como referencia respecto a la fuente, pero también como exposición de recursos que apuntan a la preocupación que el compositor desvela por reflejar formas y procedimientos que no habían sido atendidos con anterioridad en la música instrumental académica cubana, como son los gestos, las inflexiones del habla o el canto, el entorno ambiental, etc.

Ninguna propuesta de análisis se agota en un juicio de valor. El objetivo esencial ha sido mostrar hacia qué aspecto narrativo Carlos Fariñas condujo el significado expresivo que construyó con el uso del principio de alternancia en esta obra; qué propuso y qué experiencia nos ofreció a través de su lectura e interpretación.

### Referencias bibliográficas

AskerAlmén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 38-75.

Balderrabano, Sergio, Alejandro Gallo y Paula Mesa. "Repositorio Institucional de la UNLP" "El Gesto Musical".

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39476/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39476/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consulta: 4 de enero de 2022].

Carlos Fariñas Compositor. 2014. "Punto y Tonadas", vídeo de YouTube, [shorturl.at/byAJ5](http://shorturl.at/byAJ5) [Consulta: 4 de enero de 2022].

Colaboradores de EcuRed. "Carlos Fariñas". "EcuRed". [https://www.ecured.cu/Carlos\\_Fari%C3%B1as](https://www.ecured.cu/Carlos_Fari%C3%B1as) [Consulta: 5 de enero de 2022].

Chion, Michel. 1993. *Guide des Objets Sonores*. París: Editions Buchet/ Chastel, 34-57.

Gallardo A, José. 2011. "Gestualidad y Música Coral", *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad* (5): 141-148, <https://revistas.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/view/460/pdf> [Consulta: 4 de enero de 2022].

Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Ibaibarriaga, Iñigo. "Gesto, Interpretación, o la Interpretación del Gesto", [https://www.academia.edu/9969582/Gesto Interpretacion o la interpretacion del Gesto](https://www.academia.edu/9969582/Gesto_Interpretacion_o_la_interpretacion_del_Gesto) [Consulta: 5 de enero de 2022].

Linares, María Teresa y Faustino Núñez. 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor.

López-Cano, Rubén. 2020. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpos y afectos*. Barcelona: ESMUC, <https://rlopezcano.blogspot.com/2020/04/la-musica-cuenta.html> [Consulta: 10 de noviembre de 2021].

López Rodríguez, Marina. 1999. "Fariñas Cantero, Carlos". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (dir. Emilio Casares), vl. 4, 946-949. Sociedad General de Autores y Editores.

Nattiez, J.- J. 1987. *Musicologie Générale et Sémiologie*. París: Christian Bourgois Editeur, 37-38.

Rodríguez Cuervo, Marta. 1984. "Aproximaciones al problema de lo nacional e internacional en la obra de los compositores cubanos". Trabajo de diploma. Instituto Superior de Arte, La Habana, 1-116.

\_\_\_\_\_ 2017. "La isla extendida. Una fuente, tres destinos". *Huellas y Rostros: exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Consuelo Carredano y Olga Picún (ed.), 151-166. México: Universidad Autónoma de México

Rodríguez Ruidíaz, Armando. 2017. "El Punto y el Zapateo de Cuba", 1-20. [https://www.academia.edu/31268678/El Punto y el Zapateo de Cuba](https://www.academia.edu/31268678/El_Punto_y_el_Zapateo_de_Cuba) [Consulta: 8 de noviembre de 2021].

Sad, Jorge. 2006. "Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical", *Cuadernos del Centro de estudios en Diseño y Comunicación* (20): 63-71. [https://www.academia.edu/65926178/Apuntes para una semiolog% C3% ADa del gesto y la interacci% C3% B3n musical 2008](https://www.academia.edu/65926178/Apuntes_para_una_semiolog%C3%ADa_del_gesto_y_la_interacci%C3%B3n_musical_2008) [Consulta: 4 de enero de 2022].

## Intercambios (trans)atlánticos: aportación de las nuevas generaciones de músicos cubano-españoles en la escena de jazz-flamenco como puente con América

FRANCISCO BETHENCOURT LLOBET Y DANIEL GOMEZ SANCHEZ

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

Palabras clave: jazz-flamenco, hibridación, nuevo flamenco, músicos cubanos, Madrid.

Keywords: *jazz-flamenco, hybridization, new flamenco, Cuban musicians, Madrid.*

Cita recomendada:

Bethencourt, Francisco y Gómez, Daniel. 2021. "Intercambios (trans)atlánticos: aportación de las nuevas generaciones de músicos cubano-españoles en la escena de jazz-flamenco como puente con América". *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/](http://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](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/](http://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/>

**INTERCAMBIOS (TRANS)ATLÁNTICOS: APORTACIÓN DE LAS NUEVAS GENERACIONES DE MÚSICOS CUBANO-ESPAÑOLES EN LA ESCENA DE JAZZ-FLAMENCO COMO PUENTE CON AMÉRICA**

***(TRANS)ATLANTIC EXCHANGES: CONTRIBUTION OF THE NEW GENERATIONS OF CUBAN-SPANISH MUSICIANS IN THE JAZZ-FLAMENCO SCENE AS A BRIDGE WITH AMERICA***

**Francisco Bethencourt Llobet y Daniel Gómez Sánchez  
(Universidad Complutense de Madrid)**

**Resumen**

Tras revisar literatura existente sobre jazz-flamenco, nuevo flamenco e hibridación, así como la aportación Americana al flamenco realizada por Calvo y Gamboa (1994), Faustino Núñez (1998, 2021), Zagalaz (2012), Peter Manuel (2016), etc., hemos analizando una serie de proyectos musicales de músicos cubano-españoles como Ariel Brínguez, Michael Olivera, Reiner Elizarde; o los pianistas: Pepe Rivero y Arturo Rodríguez que dialogan y enriquecen la escena de jazz de Madrid pero también la del flamenco. Tomando como referente la gran aportación realizada por músicos cubanos de las generaciones precedentes como Bebo Valdés o Alain Pérez, que giraron con Paco de Lucía, en este artículo analizamos como Ariel Brínguez y Michael Olivera, en particular, enriquecen los proyectos de músicos como Pablo Martín Caminero o producen otros como el de Antonio Lizana. En distintos formatos estos músicos con doble o triple formación en clásica, jazz y flamenco nos permiten repensar conceptos de hibridación transcultural e identidad múltiple. Tal y como cantan expresan artistas como Buika, consolidándose como exponentes de la nueva *afro-spanish generation*. Su aportación es prueba de cómo estos músicos cubanos se han convertido en una parte esencial de la historia del flamenco.

**Palabras clave:** jazz-flamenco, hibridación, nuevo flamenco, músicos cubanos, Madrid.

## Abstract

After conducting a thorough revision of the already existent literature about jazz-flamenco, new flamenco and hybridization, including the American contribution to flamenco realized by Calvo and Gamboa (1994), Faustino Núñez (1998-2021), Zagalaz (2012-2018), Peter Manuel (2016), etc., we have analyzed a series of musical projects of Cuban-Spanish musicians: Ariel Brínguez, Michael Olivera, Reiner Elizarde and other pianists: Pepe Rivero and Arturo Rodríguez, to see how they enrich not only the jazz scene in Madrid but also the flamenco scene. Taking as a reference the great contribution of Cuban musicians of previous generations like Bebo Valdés or Alain Pérez, who traveled in music tours with Paco de Lucía, in this article we analyze in which Ariel Brínguez and Michael Olivera have enriched musical ideas, focusing on Pablo Martín Caminero's projects, or have produced others of artist such as Antonio Lizana. In different formats these musicians with double or even triple education in classical, jazz and flamenco music allow us to rethink concepts like transcultural hybridation and multiple identity, that artists such as Buika expressed so well and hence became part of the new afro-spanish generation, and also are a god example of the way in which these artists are an essential part of the history of flamenco.

**Keywords:** jazz-flamenco, hybridization, new flamenco, Cuban musicians, Madrid.

Si nos remontamos al siglo XIX cuando cristalizan “géneros” o idiomas como el flamenco<sup>1</sup> o el jazz en Nueva Orleans, la presencia Afro o *black criolle* (Gioia, 1997: 51) la podemos encontrar en ambos lados del atlántico. Aunque esta realidad haya sido silenciada por la flamencología tradicional, estos “híbridos transculturales” (Steingress, 2004) -como conceptualiza Gerhard Steingress- e identitarios, son mezclas desde sus comienzos. Teniendo en cuenta *Cantes de ida y vuelta* (Linares y Núñez, 1998); las aportaciones en *Sonidos Negros: On the blackness on flamenco* (Goldberg, 2019); los nuevos vaciados de prensa realizados en La Habana e incluidos en el libro *Tremendo Asombro* (Ortiz, 2019);

<sup>1</sup> “[...] A partir de las décadas de 1830-40 comenzaron a decantarse y definirse los modos específicos del flamenco, los códigos expresivos del cante, toque y el baile” Berlanga, 2021: 17).

y *América en el Flamenco* (Núñez, 2021) son muestra de que la “nueva generación Afro-Española” que cantaba Buika en su *single* de 2005<sup>2</sup>, en realidad es reflejo de la historia del flamenco.

En este artículo analizaremos la contribución de una nueva generación de músicos cubano-españoles, que nutren la escena del jazz y del “nuevo” flamenco en Madrid<sup>3</sup>. Hoy en día, músicos como Ariel Brínguez (saxofonista), Michael Olivera (batería), Reiner Elizarde, alias “El Negrón” (contrabajo) y los pianistas Pepe Rivero y Alfredo Rodríguez, dialogan y enriquecen la escena popular española y americana. A partir del estudio de la escenografía, grabaciones y *performances* del “nuevo flamenco” se mostrarán los trasvases que se producen entre la nueva generación de músicos mencionados y artistas como Antonio Lizana y Pablo Martín Caminero. Más allá del trabajo de campo, con entrevistas a estos protagonistas, con un enfoque (etno)musicológico, paralelamente hemos tenido en cuenta conceptos recurrentes en los estudios de músicas populares urbanas<sup>4</sup>, como autenticidad, identidad múltiple e hibridación (Bethencourt, 2011).

### **Contextualización: jazz-flamenco, cuban flamenco, consideraciones conceptuales**

Para comprender a este colectivo de músicos cubano-españoles, que desarrollan su actividad a muchos kilómetros de donde nacieron, es necesario conocer a una generación previa de músicos de jazz-flamenco y académicos que han trabajado sobre esta etiqueta conceptual (Iglesias, 2005; Zagalaz, 2012; Manuel, 2016). En la comunicación de IASPM Roma (Bethencourt, 2005)<sup>5</sup>, analizamos a músicos cubanos como Bebo Valdés, que colaboró con Diego el

<sup>2</sup> Canción New “Afro-Spanish generation” incluida en el disco de *Buika* (2005).

<sup>3</sup> Clubes como el Café Central o el Café Berlín, donde se presentan proyectos de este colectivo. Antes de la pandemia (COVID-19) y ahora hacen de puente para grandes músicos de jazz cubanos, como Paquito d’Rivera, Chucho Valdés y Alfredo Rodríguez, entre otros, cuando están de gira por Europa.

<sup>4</sup> Traducción al castellano del concepto de *Popular Music* por Richard Middleton en *Studying Popular Music* (1990), aplicado al flamenco por Bethencourt en *Flamenco como Popular Music* (2005) y recientemente revisitado por Diego García Peinazo (2021: 109).

<sup>5</sup> Sobre este álbum y su grabación en directo hablamos en la comunicación titulada “Finding new meanings in Popular Music: Flamenco and Cuban music”, presentada en el XIII Congreso internacional de la IASPM celebrado en Roma en 2005, donde analizamos conceptos, como cuban-flamenco y jazz-flamenco, bajo el prisma de construcciones culturales e históricas.

Cigala, Javier Colina, Niño Josele y Piraña en *Lágrimas Negras* (2003) o Alain Pérez, que trabajó con el septeto de Paco de Lucía en la gira internacional de *Cositas Buenas* (2003) ya se encontraban enriqueciendo la escena de flamenco y jazz en Europa. En la comunicación posterior en la IASPM Latinoamericana en Habana (Bethencourt, 2006), mostrábamos como estos músicos mezclaban claves cubanas con ritmos flamencos<sup>6</sup>.

Cada vez son más abundantes los artículos, discos, *performances*, proyectos y tesis doctorales sobre jazz-flamenco y flamenco-jazz (Clemente, 1995; Manuel, 2016, Zagalaz, 2012). Sin embargo, no siempre se incluyen las aportaciones de los músicos cubanos con fuerte formación de jazz. En trabajos pioneros como la nueva guía de Calvo y Gamboa (1994) encontramos cómo José Ramón Rubio menciona la “tentativa” de Lionel Hampton quien, “tras una visita a España, quedó fascinado y grabó el disco *Jazz Flamenco* (1957) con las castañuelas de María Angélica” (Calvo y Gamboa, 1994: 156). En el congreso de la IASPM en Kassel, Iván Iglesias (2005) mencionaba este álbum como un precedente de “la aventura de Gil Evans y Miles Davis, [así como la de] John Coltrane en *Olé* (1962), obra de 18 minutos y cinco segundos inspirada en un famoso tema popular andaluz, el Vito” (Calvo y Gamboa, 1994: 156).



Fig. 1: Cartel de los conciertos en el Village Gate de Nueva York (Gamboa, 2014: 114).

<sup>6</sup> Comunicación “Aportación de la música cubana y sus músicos al flamenco popular contemporáneo ¿reinterpretación de música cubana o creación? presentada en el VII Congreso de la rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular (IASPM AL) titulado *Música Popular, escena y cuerpo en la América Latina: prácticas, presentes y pasadas*, La Habana 20-25 de junio de 2006.

No debemos pasar por alto la composición “Sketches of Spain” de Miles Davis, que primero fue un tema de su disco legendario, *Kind of Blue* (1959), profundamente analizado por Ashley Kahn (2006) y a posteriori salió como disco, *Sketches of Spain* (1960), en el que se percibe la etapa modal que atravesaba, por aquel entonces, el compositor y trompetista.

Juan Zagalaz en su introducción de “Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes” es reticente al uso generalizado del aparente binomio *jazz-flamenco*, aunque el *jazz* y el flamenco son géneros musicales de una indiscutible profunda raigambre a la tradición de sus respectivos orígenes:

El flamenco y el jazz, músicas con fuertes raíces en sus respectivas culturas andaluza y norteamericana, aparecen, desde tiempo atrás y en la actualidad, vinculadas de manera regular en distintos sentidos. La existencia de textos, libros y contenido on-line al respecto parece reforzar la presencia de un hipotético movimiento con cierto respaldo histórico y cultural. El magnetismo del binomio *jazz-flamenco* o *flamenco-jazz* ha tentado a artistas de diferentes nacionalidades, ya sea de una forma puntual, como las aproximaciones de algunos músicos norteamericanos, o de forma conceptual, como algunos jazzistas patrios. Sin embargo, basta con sumergirse en la obra de los supuestos abanderados del movimiento para observar que no existe una homogeneidad estilística al respecto que respalde la hipotética existencia de un estilo denominado *jazz-flamenco* o viceversa (Zagalaz, 2012: 39).

Si bien consideramos pertinente la reflexión de Zagalaz, no coincidimos con él en la necesidad de una “homogeneidad estilística” que respalde la existencia de un estilo *jazz-flamenco* o *flamenco-jazz*. Desde los primeros acercamientos al *jazz-flamenco* de Pedro Iturralde (1967) hasta las versiones donde colabora Paco de Lucía (1968), la extensa discografía de Chano Domínguez, Jorge Pardo, Carles Benavent y Chick Corea, por citar tan solo algunos ejemplos (Zagalaz, 2018)<sup>7</sup>, ejemplifican una rica escena que incluye a músicos cubanos.

---

<sup>7</sup> De entre las figuras que supuestamente han contribuido al establecimiento del género, destacan grandes nombres del jazz y el flamenco, como Chick Corea o Paco de Lucía, además del grupo de músicos, españoles en su mayoría, que desarrollan su actividad en la actualidad y que siguen invirtiendo en la fusión de estilos. De entre ellos, podríamos destacar a Chano Domínguez, Jorge Pardo, Perico Sambeat o Carles Benavent; en cuanto a los guitarristas, no queremos olvidarnos de Gerardo Núñez y Santiago Lara, para quienes el jazz forma parte de su lenguaje.

Otros maestros del flamenco, como Enrique Morente, que se conceptualizaba como “discípulo” más que maestro (Gutiérrez, 1996), colaboraron con el pianista cubano Caramelo en *El pequeño Reloj* grabado en 2003. Como bien apunta Daniel Gómez (2021), Morente había experimentado previamente y de un modo más directo con la música africana y el jazz en su álbum *Negra, si tú supieras*, publicado en 1992. Dicho año marcó una fecha muy importante para la historia de España y la proyección internacional de la cultura española, ya que coincidieron la Expo de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona. En el mismo año nació la cantante, compositora y productora, Rosalía Vila, de ascendencia cubana, actualmente afincada en la ciudad de Miami. Como precedente, hablar de artistas españoles en Miami nos remite necesariamente a reconocer el trabajo del emblemático cantante español, Alejandro Sanz, así como otros proyectos que se presentaban en Miami y Nueva York, como fueron el *New York Flamenco reunión* (2000), donde participan Perico Sambeat, Marc Miralta, músicos que tocaban con guitarristas flamencos, como Gerardo Núñez.

Existe, por tanto, una colaboración intergeneracional en la nueva generación de músicos cubanos-españoles de jazz-flamenco, donde destacan Ariel Brínguez (1982), Michael Olivera (1986), Pablo Martín Caminero (1974)<sup>8</sup>, Trinidad Jiménez (1984) y Antonio Lizana (1986), quien señalaba en una entrevista realizada lo siguiente:

[...] Soy del 86. Como primeras influencias tengo el *rock* sinfónico y la biblioteca musical que tenía mi padre [...] esto es lo que me hizo querer ser músico. Después, cuando tocaba el saxo en bandas y flamenco a los 14 años, Camarón fue una influencia. Siendo de San Fernando, mi familia lo conocía. También la discografía con Paco de Lucía y lo que hizo Paco con el sexteto. Al mismo tiempo empezaba a estudiar jazz y los astros principales, los saxofonistas que copiaba eran Jorge Pardo y, por otra parte, Charlie Parker, Coltrane, Art Pepper. Esta fue mi etapa inicial (Bethencourt, 2021)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Pablo Martín Caminero nació en el año 1974 en el País Vasco (Vitoria-Gasteiz). Estudió en Austria donde cursó sus estudios superiores de música, especializándose en contrabajo clásico, en The Vienna High School, en el año 1999. Después de completar su formación musical clásica en Viena, se trasladó a Madrid donde comenzó su carrera como intérprete, compositor y productor (Caminero, 2021; fuente, web del músico <https://pablomartincaminero.com/>). [Consulta: 9 de enero de 2022].

<sup>9</sup> Entrevista realizada a Antonio Lizana de forma telemática en Madrid el 18 de mayo de 2021.

Estos referentes de flamenco y jazz son los que comienzan la alquimia que se fragua en los jóvenes., muchos de ellos alumnos del Taller de Músics (Barcelona), del Taller de Músicos (Madrid), y ahora profesores del superior de jazz de la Escuela Creativa (Madrid), como Pepe Rivero. La fórmula magistral llega de la mano de Antonio Lizana, Antonio Serrano, Diego García Diego, Marco Mezquida y Pablo Martín Caminero, en cuyos discos se hibridan ambas músicas. Particularmente llamativo es *OFNI*<sup>10</sup>, exponente de dicha hibridación cristalizada donde ambas músicas forman parte de su lenguaje musical, que comparten en el estudio y en el escenario con la nueva generación de músicos cubano-españoles en particular con Ariel Brínguez, Michael Olivera. Estos encuentros de músicos y músicas invitan a repensar no sólo las etiquetas de jazz-flamenco y flamenco-jazz, sino abordar temas identitarios como hace Iván Iglesias (2005). Igualmente, Juan Zagalaz en “Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes” (2012) y Peter Manuel “Flamenco Jazz: An analytical study” (2016), sino que comentaba una vez más el concepto o la etiqueta de nuevo flamenco, términos controvertidos, recientemente repensados por Cristina Cruces Roldán y Faustino Núñez. Este último, investigador de flamenco y musicólogo, apunta cómo el concepto “nuevo” sería innecesario, pues todo flamenco de su tiempo ha sido “nuevo”<sup>11</sup>. Sin embargo, hay una serie de cuestiones históricas y socio culturales que, como bien explica Cruces (2012: 14), relacionan este nuevo flamenco con el *pop*, contracción de *popular*, aproximaciones que, precisamente desde los estudios de las músicas populares, nos permiten nuevas lecturas, sin las connotaciones negativas leídas en el concepto de “flamenquito”. La reticencia de Cruces Roldan hacia el uso de la terminología “nuevo flamenco” está motivada por su convencimiento de que dicha denominación es inapropiada e insuficiente.

En la década de 1980, triunfó en el habla popular una inteligente etiqueta inspirada en el nombre de marca “Nuevos Medios”, la discográfica de los álbumes de quienes pronto se conocerían como “nuevos flamencos”. El despertar de esta

<sup>10</sup> La comunicación de Francisco Bethencourt en el Congreso de la SIBE en Cuenca concluyó con las preguntas: *Do you speak jazz? Do you speak flamenco?*

<sup>11</sup> Artículo publicado por Faustino Núñez en [www.expoflamenco.com](http://www.expoflamenco.com) [Consulta: 9 de enero de 2022].

corriente se producía como reacción al encorsetamiento de las formas instalado a partir del movimiento conocido como neojondismo o neoclasicismo (2012: 14).

Teniendo en consideración sus palabras, otros autores como Zagalaz se preguntan lo mismo sobre la problemática del concepto de jazz-flamenco o flamenco-jazz:

El problema surge al intentar poner límites al término fusión: ¿hasta qué punto una expresión artístico-musical puede ser considerada como una fusión? Si existe una clara preeminencia de uno de los elementos fusionados, ¿se trata de fusión o de enriquecimiento de un estilo? Cuando se usa una progresión de acordes flamenca para una improvisación de corte jazzístico, ¿es flamenco-jazz? Si empleamos acordes propios del jazz sobre un ritmo de bulería, ¿se trataría de jazz-flamenco? ¿Cómo se pueden catalogar todas estas aproximaciones del jazz hacia el flamenco o del flamenco hacia el jazz? Jorge Pardo se expresó elocuentemente al respecto, afirmando que lo que hoy se llama fusión siempre ha existido. Ni siquiera se puede hablar del jazz puro o el flamenco puro: ambas son músicas de fusión. En cuanto se juntan dos músicos es lo que tú tocas más lo que yo toco según Jorge Pardo en 2004 (Zagalaz, 2012: 39-40).

El concepto de “fusión”, rechazado por músicos como Paco de Lucía o Juan Manuel Cañizares (Codergue, 2011: 74), entronca con el concepto de hibridación (García, 2003; Steingress, 2004). Según Josep i Martí “en el flamenco, la reacción de los puristas en oposición a los procesos de innovación es debida al valor asignado a la tradición” (2002: 15). Una valoración desmedida conduce a un impulso de sobreprotección. Martí continúa señalando que la hibridación es contemplada como algo positivo en otros géneros musicales, y en la música popular urbana en general: “algo diferente ocurre con las formas musicales, donde el tradicionalismo no constituye un punto de referencia importante” (2002: 15). Dicha afirmación evidencia la problemática del término música popular, como *folk music*, ya que cierto flamenco sí que puede ser considerado como música popular urbana (Bethencourt, 2005: 1), y puede ser analizado utilizando las herramientas teóricas de las *popular music studies* como hace Diego García Peinazo (2021). Estas “divergencias epistemológicas” nos han permitido establecer una nueva aproximación teórica, utilizando conceptos: autenticidad y tecnología, trabajados por los estudiosos de los *Popular Music Studies* “como

construcción cultural e histórica” (Bethencourt, 2005, 2011). A lo que Daniel Gómez añade que en la afirmación de Martí reside gran “verdad”, incluso para otras músicas populares de raíz como el flamenco o el jazz. La hibridación en dicho género es contemplada como una innovación positiva. Si comparamos las diferentes hibridaciones del flamenco con otras músicas, con otras sonoridades o latitudes podemos comprobar que comparten con el jazz diversos aspectos, como el hecho de que la música se modifica, que en ella se da cabida a la improvisación, incluso en el baile de flamenco contemporáneo, como muestran los espectáculos de Rocío Molina e Israel Galván<sup>12</sup>. Esta hibridación también la encontramos en los solos de Ariel Brínguez ofrecidos en el concierto del Cuban Jazz Syndicate de los Teatros del Canal de Madrid. En este espectáculo, el músico combina esta mezcla con “libertad” y sofisticación, convirtiéndose así en un artista-reclamo para participar en las nuevas giras del grupo Ketama. Según el saxofonista:

[...] este reencuentro de Ketama que retomaron después de tanto tiempo fue una experiencia lindísima. Un grupo emblemático que ya conocía desde Cuba, que sin lugar a duda son renovadores de la música *pop* española, de la fusión con flamenco son precursores. Los que dieron ese punto álgido de música bien hecha y de rigor musical. Tú sabes, con Josemi, con Antonio, Juan, de gira por España conversando y aprendiendo un montón. Ellos han mostrado, ya tú ves, en sus trabajos mucha inquietud por las músicas del mundo, especialmente por África, Cuba y Brasil y bueno, era una retroalimentación constante, una experiencia muy bonita, que se vio cortada realmente por la pandemia y demás, pero tenía tremenda fuerza. La banda sonora era increíble, estaba Josué Ronkio en el bajo, alucinante como toca. Una super experiencia, con Manuel Machado, un trompetista insigne del vínculo entre España y Cuba ha grabado con todo el mundo<sup>13</sup>.

A continuación, analizaremos de dónde provienen estos músicos cubano-españoles y la aportación que hacen a la escena de jazz y flamenco de Madrid.

---

<sup>12</sup> A finales de la década de los cincuenta, el jazz llegó un punto en el que se liberó de muchas reglas estilísticas, hasta llegar a crearse una modalidad denominada *free-jazz* (jazz libre), término atribuido al saxofonista Ornette Colemann en el año 1959: “el *free-jazz* emergió medio siglo después del nacimiento del jazz de Nueva Orleans” (Kernfeld, 1995: 128).

<sup>13</sup> Entrevista realizada a Ariel Brínguez por Francisco Bethencourt en Madrid, en septiembre de 2021.

## Presencia de músicos de jazz-cubano-flamenco en la escena madrileña

En 2013 nos sumergimos en la escena flamenca de la icónica sala de conciertos Candela. También del Círculo Flamenco de Madrid, que programaba actuaciones en *Off Latina* con carteles en los que actuaban, entre otros, Gerardo Núñez y Pablo Martín Caminero. Paralelamente asistíamos a los conciertos de jazz-cubano-flamenco del Café Central<sup>14</sup> y el Berlín Café, donde tuvimos la suerte de conocer a Ariel Brínguez, Michael Olivera y Reiner Elizarde, tres músicos cubano-españoles nacidos en Santa Clara, Cuba<sup>15</sup>. Que, además, se conocían entre sí “Reiner y yo coincidimos en la ENA (Escuela Nacional de Arte) y Michael que era más joven se incorporó un poco después”, tal como nos relata Ariel Brínguez<sup>16</sup>. Marta Rodríguez Cuervo, profesora de musicología de la Universidad Complutense, apuntaba en una breve entrevista concedida para el presente artículo, lo siguiente:

Los músicos profesionales que estudian en Cuba obtienen una formación musical clásica muy sólida. Prueba de ello es el alto nivel técnico que alcanzan los graduados, algo que se puede apreciar en su fluida lectura a primera vista de partituras. El jazz lo aprenden fuera de las instituciones educativas oficiales<sup>17</sup>.

Encontramos un claro ejemplo de lo que apunta Marta Rodríguez en Reinier Elizarde, contrabajista nacido el 22 de abril de 1982 en Santa Clara, músico muy conocido en la escena musical jazzística de Madrid que también cuenta con la doble formación clásica-jazz y que actúa regularmente en lugares emblemáticos como el Café Central en diversas formaciones.

---

<sup>14</sup> Victoria Eli nos contaba con entusiasmo en el Café Central de Madrid que “los solos que escuchábamos de Ariel Brínguez, Michael Olivera, estaban basados en un canto yoruba” en la Habana. Victoria Eli fue maestra de músicos de la generación de Gonzalo Rubalcaba (Bethencourt, 2017: 1).

<sup>15</sup> En aquella época, Ariel Brínguez y Pablo Martín Caminero eran vecinos en la calle Atocha de Madrid y tocaban juntos en el quinteto de Pablo Martín Caminero.

<sup>16</sup> Entrevista realizada a Ariel Brínguez de forma telemática en Madrid el 23 de septiembre de 2021.

<sup>17</sup> Entrevista realizada a Marta Rodríguez Cuervo en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid el 27 de septiembre de 2021.



Fig. 2: Reiner al contrabajo junto a Michael Olivera tocando percusiones en el Central, Madrid. Fuente: realización propia.

Otro músico de Santa Clara -que forma parte de Trio Mejunje y se ajusta también a las líneas expuestas por la profesora Rodríguez- es Ariel Brínguez<sup>18</sup>, saxofonista, compositor y arreglista cubano que nació en el año 1982 en una familia de arraigada tradición musical. Su abuelo, Juan José Brínguez Ochoa, lo inició en la música y lo matriculó en la Escuela Vocacional de Arte de Villa Clara. Completó sus estudios en la Escuela Nacional de Arte y en el año 2007 se graduó en el Instituto Superior de Arte. A su amplia formación y experiencia docente debemos añadir las colaboraciones que ha realizado con músicos de prestigio internacional, como: Javier Colina, Horacio, “El Negro”, Perico Sambeat, Alain Pérez, Pepe Rivero, Grupo Síntesis, Ojos de Brujo, entre otros. Asimismo, forma parte de la consagrada y laureada agrupación de Chucho Valdés Irakere, que celebró su 40 aniversario en la gira Irakere 40. Así como la gira de regreso de Ketama ya citada. Tal como nos comentaba el propio Ariel:

Con relación al flamenco, antes de tocar con Ketama estuve dos años trabajando en la compañía de Joaquín Cortés con un espectáculo que se llamaba *Calé*, y ahí, bueno, tú sabes, empecé a empaparme un poquito. Ya había escuchado por supuesto a Camarón y a Paco [de Lucía], pero bueno, tener que tocar por bulerías y por seguiriyas ya fue otra cosa. Luego, ya también lo afiance con Pablo [Martín Caminero]<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Saxofonista con el que hemos tenido la suerte de grabar en el disco Paco Bethencourt & Friends, *Mundos* (2017).

<sup>19</sup> Entrevista realizada a Ariel Brínguez de forma telemática en Madrid el día 15 de septiembre de 2021.



Fig. 3: Presentación de *Nostalgia Cubana* de Ariel Brínguez en el Café Central, Madrid. Fuente: realización propia.

Para Ariel Brínguez, “Michael Olivera, Pablo Martín Caminero y Reiner son como mi familia”. Organizaban cenas-*jams* en fin de año, en las que tuvimos la suerte a participar, así como en los proyectos que presentaban en el Café Central, Círculo de Bellas Artes y en el Café Berlín antiguo, donde se juntaban con Antonio Lizana, Jorge Pardo en las *jam sessions* organizadas por Diego Guerrero. En la música de Pablo Martín Caminero interpretada y recreada por Ariel Brínguez (saxofón), Michael Olivera (batería), Moisés Sánchez (piano) y Toni Belenger (trombonista)<sup>20</sup>, se encuentra esta “hibridación transcultural identitaria” (Bethencourt, 2021: 292). En los directos de la gira del álbum liderado por el contrabajista Pablo Martín Caminero, *O.F.N.I* (Objeto Flamenco No Identificado), así como en las grabaciones de estudio de este disco, las improvisaciones de jazz se entremezclan con ritmos de tangos, *reggaetón*, con remates flamencos<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Falleció en el año 2020 a causa de la Covid.

<sup>21</sup> Vídeo de Pablo Martín Caminero, junto a Ariel Brínguez, Michael Olivera, “Trianatrón” <https://youtu.be/Dt0VnSEd53g> [Consulta: 27 de septiembre de 2021].



Fig. 4: Ariel Brínguez y Michael Olivera en la presentación de *OFNI* de Pablo Martín Caminero en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Como contraposición a estos proyectos de jazz-flamenco más experimentales encontramos *Nostalgia cubana* (2016), de Ariel Brínguez, “que nos muestra una Cuba más intimista [...]”, como explica el propio saxofonista en su vídeo de promoción del disco<sup>22</sup>. *Nostalgia cubana* incluye al colectivo de músicos cubanos, entre los que destacan el maestro, Pepe Rivero al piano<sup>23</sup>, Michael Olivera a la batería, y el emblemático contrabajista Javier Colina quien ya había tocado con Bebo Valdés. En este disco, los músicos tratan de recuperar el sonido de esa Cuba que tenían en sus cabezas y corazones. Grabaron todos a la vez en la sala de Estudio tal y como lo hacían en las grabaciones antiguas en Cuba.

<sup>22</sup> Vídeo de promoción de *Nostalgia Cubana*, [https://youtu.be/6\\_86cQZmCa4](https://youtu.be/6_86cQZmCa4) [Consulta: 27 de septiembre de 2021].

<sup>23</sup> Pepe Rivero nació el 29 de julio de 1972 en Manzanillo, Cuba. Está considerado como uno de los primeros músicos de la “nueva generación” en irrumpir en la escena internacional del jazz. Estudió piano clásico en el Instituto Superior de Arte de la Habana. Después, su vocación le condujo a aprender los códigos del jazz. Se trasladó a España en el año 1998 y, llegado el año 2001, formó parte del álbum y de la gira de Paquito D’Rivera y Celia Cruz. Larga tradición de colaboraciones con artistas consagrados, como Jerry González, Gerardo Núñez, Alain Pérez, La Barbería del Sur, Tony, Diego “El Cigala”, Lole Montoya y Enrique Heredia “Negri”. Para más información sobre la colaboración de Pepe Rivero y Enrique Heredia “Negri” (Bethencourt, 2021: 294), véase su página web <https://www.peperivero.com/biografia> [Consulta: 27 de septiembre de 2021].



Fig. 5: Marco Mezquida, Myriam Latrece y Ariel Brínguez en la presentación de *Ashé* de Michael Olivera en el Café Berlín, Madrid en 2016. Fuente: realización propia.

Estos mismos músicos que aportan tanto a la escena madrileña de jazz-flamenco han colaborado juntos en otros proyectos de Michael Olivera, como: *Ashé* (2016)<sup>24</sup>, *Oasis* (2017) y, recientemente, *Y llegó la luz* (2021) donde se conceptualizan como Cuban Jazz Syndicate. Este “colectivo de la gozadera”, que pudimos ver en directo en los Teatros del Canal de Madrid, el día 12 de septiembre de 2021, está formado por Ariel Brínguez (saxofón), Carlos Sarduy (trompeta), Myriam Latrece (voz y coros), Yarel Hernández (bajo eléctrico)<sup>25</sup> y Pepe Rivero (piano). En el disco del espectáculo que vimos, *Y llegó la luz* (2021), encontramos, junto a los músicos cubanos y flamencos como Paquito González<sup>26</sup>, o Alain Pérez, quien contribuye con el bolero “Danzongo”. Además, Michael Olivera incluye una nota de audio de Paquito D’Rivera, maestro cubano afincado en Nueva York, que, de algún modo, “legítima” su obra como compositor

<sup>24</sup> Michael Olivera, que posee la doble nacionalidad, ha grabado más de cincuenta discos. Su buque insignia es el álbum *Ashé* que en la lengua afrocubana yoruba significa bendición divina. Dicho título evidencia su vínculo con la identidad, religión, folclore y cultura nacional cubana. En el disco de *Ashé* se encontraba el pianista menorquín Marco Mezquida, que compagina su carrera artística con recitales de piano solo, conciertos a dúo con el guitarrista flamenco Chicuelo, y acompañando a Silvia Pérez Cruz en el Bluenote de Tokio.

<sup>25</sup> En los discos previos de Michael titulados *Ashé* (2016) y *Oasis* (2017) encontramos a Munir Hons (bajo eléctrico y guitarra).

<sup>26</sup> Percusionista y cajonero que suele girar con Vicente Amigo y que recientemente ha grabado *Al toque* (2021) con Pablo Martín Caminero.

e intérprete. El maestro cubano añade a su comentario que Olivera es un “baterista versátil y efectivo”<sup>27</sup>.

De los directos de *Ashé* en el Bogui Jazz y en el Café Berlín a las actuaciones del Cuban Jazz Syndicate en los Teatros del Canal y el festival de Montreux, Michael Olivera colabora regularmente junto a Alfredo Rodríguez (pianista apadrinado por Quincy Jones)<sup>28</sup> y Antonio Lizana en “Gitanerías” (2016)<sup>29</sup>. Otra de sus composiciones, “Para Tito Puentes”<sup>30</sup>, está dedicada al maestro referente del *latin jazz* que está muy presente en su obra.

Aunque hubo una generación precedente de músicos de jazz cubanos, Bebo, Machado, Alain, que trabajaban en el Bogui o en Popular de Madrid, sin embargo, podemos considerar a Ariel, Michael y Alfredo la nueva corriente de músicos cubano-españoles que enriquecen la escena de jazz-flamenco, y que colaboran con Chano Domínguez, Jorge Pardo, Pablo Martín Caminero y Antonio Lizana (Massieu, 2021).

## Conclusiones

Estas páginas reflejan cómo los músicos cubano-españoles analizados no sólo nutren la escena de jazz de Madrid, sino también la de flamenco. Haciendo una reexposición, comenzábamos el texto teniendo en cuenta la gran aportación que habían hecho las generaciones anteriores de Bebo Valdés y Alain Pérez, y cómo esta nueva generación de músicos que hemos analizado puede ser considerada la nueva generación de músicos cubanos de Madrid (Ariel Brínguez, Michael

---

<sup>27</sup> Pensamos que, quizás, ese *sampler* de Paquito no habría sido necesario incluirlo en medio del disco, cuando su música y ejecución “legítima” por sí misma la calidad del proyecto, aunque entendemos lo que significa para Michael contar con la voz de un maestro como Paquito D’Rivera en su disco.

<sup>28</sup> En el año 2006 llegó su gran oportunidad al ser seleccionado como uno de los doce pianistas, a nivel mundial, para participar en el prestigioso Festival de jazz de Montreux. Allí, el emblemático productor Quincy Jones descubrió su talento y le ofreció colaborar con él. En 2017 creó la primera agrupación musical, Alfredo Rodríguez’s Trío, conformada por el contrabajista Gastón Joya, Michael Olivera a la batería y él a las teclas.

<sup>29</sup> Alfredo Rodríguez y Richard Bona hicieron una reinterpretación en el festival Noches del Botánico (2021) <https://youtu.be/zxVapveok7s> [Consulta: 9 de febrero de 2022].

<sup>30</sup> Entrevistas a Michael Olivera han sido incluidas en los trabajos de Alberto Espinosa sobre la batería en el flamenco (2016), así como las prácticas de Víctor Carazo, Julio Herreros, Manuel Illana y Aaron Mancediño, trabajos, estos últimos, que incorporaban transcripciones musicales de la composición “Pa Tito Puentes” (*Y Llegó la Luz*, 2021). Estas son reflejo de las sesiones de jazz-flamenco y música cubana que dedicamos en las asignaturas de Músicas del Mundo e Iberoamericana, impartidas ambas en la Universidad Complutense de Madrid en inglés.

Olivera, Reiner Elizarde, Pepe Rivero). En ciertas ocasiones, resulta complicado etiquetar la música que hacen en el escenario, por ejemplo, junto a artistas como Pablo Martín Caminero: ¿es *jazz-flamenco*, *flamenco-jazz*, *cuban-flamenco*? Quizás no sea tan importante una respuesta unidireccional. El hecho es que la propia música nos hace (re)pensar estas etiquetas, híbridos transculturales-identitarios<sup>31</sup>.



Fig.6: Ariel Brínguez en el Auditorio Alfredo Kraus junto a Yeray Jiménez, Yul Ballesteros, Paco Bethencourt, José Llobet, Sara Brito, Silvia Troncoso, Lola Navarro y Guillermo Navarro<sup>32</sup>.

Cuestiones de identidad múltiple, desplazamiento e hibridación han sido debatidas en este texto. Este colectivo de músicos cubano-españoles conviven en los escenarios de uno y otro lado del “charco”,<sup>33</sup> así como en los estudios de grabación de Colmenar Viejo (Estudio Uno), de Boadilla del monte (PKO), Cercedilla (Arco del Valle) y Getafe (Mestizo puro) de Enrique Heredia “Negri”. Estos lugares son algunos de los espacios donde esta generación de músicos

<sup>31</sup> Paco Bethencourt tuvo la suerte de colaborar con Michael Olivera en la presentación de *Mirar atrás* (2015) en el teatro Guiniguada de Las Palmas de Gran Canaria, y tocó con Ariel Brínguez en la presentación de *Mundos* (2018) en el Auditorio Alfredo Kraus. Estos músicos cubanos también aportan a la escena de música y músicos canarios, como explicaba Bethencourt en la comunicación “Canarios y Flamencos”, impartida en el Congreso de Ciutat flamenco de Barcelona (2021).

<sup>32</sup> Presentación del disco *Mundos* de Paco Bethencourt & Friends en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, el día 15 de febrero de 2019.

<sup>33</sup> Como llamamos los canarios al océano Atlántico.

cubanos graba; espacios que realmente contrastan con los grandes estudios de Miami. En muchos casos, estos músicos cubanos y españoles no tienen más remedio que autoproducir sus álbumes, pues no tienen el soporte de las multinacionales o prefieren encargarse ellos mismo de su obra para tener el control de la misma.

Tomando el eslogan publicitario del *Cartagena Jazz Festival* (2021), que cita las palabras de Julio Cortázar: “el *jazz* es como un pájaro que migra o emigra, o inmigra o transmigra, salta barreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde”, resulta significativo el hecho de que dicho mensaje represente a la ciudad donde se celebra el Cante de las Minas de La Unión. Los lazos que unen al *jazz* y el flamenco en Madrid son mucho más importantes de lo que se cree comúnmente, tal y como hemos mostrado a lo largo de este artículo<sup>34</sup>. Según las palabras de Ariel Brínguez:

Mi álbum “Experience” surge de la experiencia de Madrid. El guión del disco surge de la intención de querer dedicar cada canción, creando una composición original, a diferentes artistas fuera del *jazz* que me han marcado y entre ellos: Camarón de la Isla, The Beatles, de Ravi Shankar de Lázaro Ross, representante de la herencia cubana. Es como pasar por el trance de cada uno de ellos. En la canción que dediqué a Camarón invité a David de Jacoba que tocaba con Paco de Lucía. El regalo de la música cosmopolita que me ofreció Madrid me enriqueció mucho. Ciudades como París, Nueva York o Madrid ofrecen dicho crisol de culturas, algo que no ocurre en Cuba. En este disco pasé lo que heredé de estos artistas bajo el filtro de mi concepción creando composiciones propias a través del saxofón que ofrece un punto de encuentro entre el *jazz* y la música cubana.

La compatibilidad entre ambos géneros de raíz ha demostrado ser muy efectiva a lo largo del tiempo. Por citar, cómo refleja, por ejemplo, la combinación estilística en el espectáculo Morente y Max Roach (1992), producida por el Taller de Músics, en ella, convivieron en el escenario dos coros. Uno de voces flamencas y otro de voces jazzísticas. Actualmente esta generación de músicos cubanos, que hablan ambos lenguajes, el *jazz* y el flamenco, coinciden en las

---

<sup>34</sup> Entrevista realizada a Ariel Brínguez de forma telemática en Madrid el 23 de septiembre de 2021.

salas de conciertos de Madrid, circuito internacional de festivales, estudios de grabación y auditorios de ambos lados del Atlántico. Con su alta formación en jazz y flamenco proveen una sólida oferta para nutrir las colaboraciones futuras de artistas como Rosalía que, en su última gira, “El Mal Querer Tour”, contó con una banda compuesta por músicos flamencos y un director musical canario que controlaba las bases y los *beats* de música electrónica, Pablo Díaz-Reixa, “El Guincho”, bien podría considerar la opción de colaborar en un futuro con músicos que conjuguen el flamenco con el jazz como los artistas incluidos en el presente artículo.

### Referencias bibliográficas

Berlanga, Miguel A. (ed.) Norberto Torres, Ramón Soler, Guillermo Castro y Eugenio Cobo, El Flamenco Baile, Música y Lírica. 2020. *Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2005. “Encontrando un lugar en la *Popular Music*: flamenco como música popular urbana”, *Zaragoza: Revista Aragonesa de Musicología*, XXI, 21(1), 121-132.

\_\_\_\_\_ 2006. “Aportación de la música cubana y sus músicos al flamenco popular contemporáneo ¿reinterpretación de música cubana o creación?”. *Música Popular, escena y cuerpo en la América Latina: prácticas, presentes y pasadas*. Habana: IASPM-AI International Congress, [shorturl.at/dCR02](http://shorturl.at/dCR02) [Consulta: 18 de febrero de 2022].

\_\_\_\_\_ 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. Tesis doctoral. Newcastle: Universidad de Newcastle. <http://hdl.handle.net/10443/1305> [Consulta: 9 de febrero de 2022].

\_\_\_\_\_ 2017. “Diálogos con Victoria Eli”, *El Oído Pensante*. Buenos Aires: Caivyt-Conicet.

\_\_\_\_\_ 2021. “En torno a la Copla y el Flamenco: una perspectiva etnomusicológica-performativa”. *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, pp. 287-298.

Calvo, Pedro y Gamboa, José Manuel. 1994. *Historia- Guía del Nuevo Flamenco: El Duende de Ahora*. Madrid: Guía de música ediciones.

Clemente, Luis. 1995. *Filigranas*. Valencia: La Máscara.

Cruces Roldán, Cristina. 2012. "Hacia una revisión del concepto "nuevo flamenco". La intelectualización del arte", *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina (eds.). Sevilla: III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research – INFLA. Universidad de Sevilla.

Espinosa Díaz, Alberto. 2016. *La Batería en el Flamenco*. TFG. Universidad Complutense de Madrid.

Faustino Núñez. 2021. *América en el Flamenco*. Madrid: Flamencópolis.

Gamboa, José Manuel 2014. *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque por toque*. Madrid: Flamencovive.

García Canclini, Néstor. 2003. "Noticias recientes sobre la hibridación", *Trans* 7: 5-24.

García Peinazo, Diego. 2021. "¿Popular Music Studies en la investigación sobre Flamenco? (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico", *Anuario Musical* 76: 207-225.

Giogia, Ted. 2015. *Historia del Jazz*. Madrid: Editorial Turner.

Gómez Sánchez, Daniel. 2021. "Siguiendo la estela de Enrique Morente: Análisis de la influencia "morentiana" en Los Ángeles, el primer disco de Rosalía", *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá* (18): 47–66. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/491011> [Consulta: 9 de febrero de 2022].

Gutiérrez, Balbino. 1996. *Enrique Morente, la voz libre*. Madrid: Publicaciones y ediciones SGAE.

Iglesias, Iván. 2005. "La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: El jazz-flamenco", *Revista de Musicología* 28 (1): 826-838.

Kahn, Ashley. 2006. *Miles Davis y Kind of Blue. La creación de una obra maestra*. Barcelona: Alba ediciones.

Manuel, Peter. 2016. "Flamenco Jazz: An analytical study", *Journal of Jazz Studies* 11 (2): 29-77.

Martí, Josep. 2002. "Hybridization and its Meanings in the Catalan Musical Tradition", *Songs of the Minotaur-Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, Münster-Hamburg-London: LIT, pp. 113-138.

Massieu, Jaime. 2021. *La música que he visto: Madrid. salas y garitos*. Madrid: Trama editorial.

Kernfeld, Barry. 1995. *What to listen for in Jazz*. New Haven and London: Yale University Press.

Ortiz Nuevo, José Manuel. 2019. *Tremendo asombro: huellas del género andaluz en los teatros de la Habana y otras informaciones a lo flamenco (1790-1850)*. Sevilla: Editorial Athenaica.

Steingress, Gerhard. 2004. "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)", *Trans* 8: 1-33.

Zagalaz, Juan. 2012. "Flamenco-Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978–1981". *En las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

## Discografía

Alfredo Rodríguez. 2016. *Tocororo*. CD. Mack Avenue Records.

Antonio Lizana. 2017. *Oriente*. CD. Sony Music.

Antonio Lizana. 2020. *Una Realidad Diferente*. CD. Warner Music Spain.

Ariel Brínguez. 2016. *Nostalgia Cubana*. CD. Cezanne Productions.

Bebo Valdés y Diego El Cigala. 2003. *Lágrimas Negras*. CD. Calle 54 Records.

Bebo Valdés y Diego "El Cigala". 2003. *Blanco y Negro: Bebo y Cigala en Vivo*. DVD. Calle 54 Records- BMG Music.

Buika. 2005. *Buika*. CD. Dro east West.

Enrique Morente. 1992. *Negra, si tú supieras*. CD. Nuevos Medios.

Enrique Morente. 2003. *El Pequeño Reloj*. CD. Parlophone Music Spain.

Gerardo Núñez. 2004. *Andando el Tiempo*. CD. ACT Music.

John Coltrane. 1962. *Olé Coltrane*. LP. Atlantic Recording Corp.

Lionel Hampton And His Orchestra. 1957. *Jazz Flamenco*. LP. RCA.

Marc Miralta. 2000. *New York Flamenco Reunion* (feat. Javier Colina, Perico Sambeat, Guillermo McGuill y George Colligan). CD. Nuevos Medios.

- Michael Olivera Group. 2016. *Ashé*. CD. Little Red Corvette Records.
- Michael Olivera. 2017. *Oasis*. CD. Little Red Corvette Records.
- Michael Olivera. 2021. *Y Llegó la Luz*. CD. Sgae.
- Miles Davis. 1959. *Kind of Blue*. Columbia Records-Sony Music.
- Miles Davis. 1960. *Sketches of Spain*. Columbia Records-Sony Music.
- Pablo Martín Caminero. 2014. *OFNI*. CD. Bost.
- Pablo Martín Caminero. 2021. *Al Toque*. CD. Bost.
- Paco Bethencourt. 2015. *Mirar Atrás*. CD. Picón records-Altafonte.
- Paco Bethencourt. 2017. *Mundos*. CD. Picón records-Altafonte.
- Paco de Lucía. 2003. *Cositas Buenas*. CD. Universal Music Spain.
- Paco de Lucía en Vivo. 2011. *Paco de Lucía en Vivo: Conciertos España 2010*. Universal Music Spain.
- Pedro Iturralde. 1967. *Jazz Flamenco*. Hispavox.
- Pedro Iturralde. 1968. *Flamenco Jazz* feat. Paco de Lucía. Saba Germany.
- Pedro Iturralde. 1968. *Jazz Flamenco Vol. 2*. Hispavox.
- Rosalía. 2017. *Los Ángeles*. Universal Music Spain.
- Rosalía. 2018. *El Mal Querer*. CD. Sony Music Spain.

## DATOS DE LOS AUTORES

### **Tatiana Aráez Santiago**

Tras obtener el título superior de piano por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, complementa su formación en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) con la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música (premio extraordinario) y la licenciatura de Filología Inglesa, finalizando esta última en la University College London. Cursa el Máster en Música Española e Hispanoamericana y participa en un proyecto con la Asociación Davidsbündler, subvencionado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD). En 2014 recibe la beca de Formación del Profesorado Universitario (MECD) periodo en el que disfruta de dos en el prestigioso CNRS de París. En 2019 se doctora con la tesis *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España* (Mención Doctor Europeo, Premio Extraordinario de Doctorado) y durante el curso 2020/21 es nombrada colaboradora honorífica en la UCM. Actualmente es investigadora postdoctoral Juan de la Cierva en el proyecto DIDONE (financiado con una ERC Advanced Grant de la Unión Europea) del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), y lidera un proyecto propio en el Institut de Recherche en Musicologie (IReMus) de París.

### **Francisco J. Bethencourt Llobet**

Musicólogo-guitarrista, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, realiza sus estudios en Granada, Edimburgo y *Newcastle University* (PhD, 2011). El eje central de su investigación es el «Nuevo flamenco» relacionado con conceptos de autenticidad, hibridación transcultural y tecnología. Ha impartido comunicaciones en IASPM Roma, México, Habana, Liverpool, Kassel y Tokio. Al mismo tiempo, Paco se involucra en proyectos de investigación, actúa en Alemania, España, Portugal y Reino Unido. Graba y produce discos: *Electroflamenko* (2007); *Aleida* (2013); *Mirar atrás* (2015); *Mundos* (2017); *Alchemy on the Air* (2019). En la actualidad edita *Canarios y Flamencos* (2020), *Por la Palma* (2021) y coordina un dossier sobre «Espacios performativos flamencos: pasado y presente (tiempos de COVID)» para *Cuadernos de Etnomusicología* (2022).

### **Andrea Bolado**

Doctoranda en Historia del Arte y Musicología tras el curso del grado en Historia y Ciencias de la Música y del Máster en Patrimonio Musical por la Universidad de Oviedo. Su trabajo de investigación se centra en la negociación de identidades en torno a las dictaduras española y argentina a través del nuevo cancionero argentino y los artistas sudamericanos exiliados en España. Ha sido ponente en diferentes congresos, como el XV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE) o el VI Congreso Internacional de la comisión de música y artes escénicas (SEdeM) “La escena popular española en el espacio americano: migraciones, relaciones transatlánticas y repertorios compartidos”, y ha participado en otros como el Simposio “Música y discursos culturales en España y América en el mundo contemporáneo” o el Segundo Coloquio de Investigación Musical “¡La Nueva Canción da la vuelta al mundo! Conexiones, transferencias y apropiaciones”, organizado por la Universidad de la República (Uruguay), entre otros. Además, concluyó sus estudios de piano en el Conservatorio Jesús de Monasterio de Santander, ha formado parte del Aula de Música Iberoamericana de la Universidad de Oviedo y desarrolla diferentes actividades de interpretación y producción musical.

### **Sergio Camacho**

Compositor, autor, director e investigador español. Es doctor en composición musical por la Universidad de Newcastle, en el Reino Unido, por su propuesta acerca de la vigencia de la zarzuela como género contemporáneo. Su carrera académica y artística se reparte entre España, Reino Unido, Suecia y Malasia, donde se dedica a la creación, producción y estudio de las artes escénicas como punto de encuentro intercultural, y desde donde aboga por la difusión internacional del repertorio artístico español, particularmente en Asia, como miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España. Su interés creativo y académico se centra en la música escénica, las músicas del mundo (y los encuentros musicales entre las distintas comunidades y culturas) y su interacción con los discursos compositivos contemporáneos, con un portafolio de obras originales que abarca el teatro musical, la ópera contemporánea (incluyendo dos zarzuelas), la música de cine y el repertorio orquestal, con especial atención a las posibilidades sonoras de las orquestas de instrumentos tradicionales chinos. En la actualidad, es el Director de Artes Escénicas de la Universidad de Nottingham en su campus de Malasia.

### **Rosalía Castro**

Graduada en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Oviedo donde obtiene el Premio Fin de Grado. Ha realizado estudios de Máster en la misma universidad. Actualmente desarrolla su Tesis Doctoral en torno a la voz de las mujeres en la canción popular urbana en España (1965-1982) bajo la dirección del Dr. Julio Ogas. Cuenta con una beca de las Ayudas para contratos predoctorales para la formación de profesorado universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Pertenece al Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica “Diapente XXI”.

### **Enrique Encabo Fernández**

Profesor Titular de Universidad en la Universidad de Murcia. Sus investigaciones se centran en el estudio de la música, la literatura y la estética en España en los siglos XIX-XXI, con particular atención a las décadas centrales del siglo XX. Entre sus principales temas de interés se encuentran la construcción de identidades a través de la música y los estudios de género. Pionero en revitalizar los estudios sobre el cuplé, recientemente ha editado el libro *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios* (ICCMU, 2019) en el que se ofrece un nuevo análisis sobre este género eminentemente urbano, y en el que la mujer tiene un protagonismo destacado.

### **Daniel Gómez Sánchez**

Doctorando en la Universidad Complutense de Madrid. Graduado en música en la Universidad Oxford Brookes, BA (Hons) in Music y también grado en musicología por la Universidad Complutense de Madrid. Además, graduado en psicología y Máster en educación por la Universidad San Pablo CEU. En su faceta como compositor y director musical ha trabajado con figuras emblemáticas como Tamara Rojo y Carlos Acosta (2007). Su tesis versa sobre el fenómeno de la cantante, compositora y productora Rosalía, incidiendo en las sinergias e intercambios culturales y de conocimiento entre la artista catalana y su equipo creativo. La tesis doctoral es dirigida por el Dr. Francisco Bethencourt.

### **Marco Antonio Juan de Dios Cuartas**

Doctor en Musicología e Ingeniero de Audio. Ha escrito numerosos artículos científicos relacionados con la influencia de la tecnología en los procesos creativos y la evolución del diseño sonoro dentro de la producción musical y cinematográfica. Ha coeditado diferentes libros como *Los nuevos métodos de producción y difusión musical de la era post-digital* (2018). En 2018 obtiene una subvención de la Fundación Latin Grammy a través de su Research and Preservation Grant Program para el desarrollo del proyecto de investigación

“Las músicas populares en el contexto del estudio de grabación: espacios y agentes en los procesos de producción discográfica en España (1960-1990)”. En la actualidad es profesor del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid donde coordina el Laboratorio Sonoro “SonolabUCM”.

### **Inmaculada Matía Polo**

Profesora de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Musicología y Licenciada en Derecho por la UCM, ha impartido docencia en distintas universidades españolas e internacionales, destacando su vinculación con la Universidad Federal do Ceará (UFCA, Brasil), desde el año 2012. Desde 2011 hasta 2016 formó parte como vocal de la Junta Directiva de la SEdeM y, dentro de este espacio, es miembro fundador de los grupos de trabajo Arqueología Musical, Música y Prensa y Música y Artes Escénicas, comisión que preside. Ha participado en un centenar de congresos, colaborado en proyectos internacionales vinculados a la danza y la escena popular y es autora de más de 40 artículos y capítulos de libros, insertados en revistas y editoriales de alto impacto y seis libros publicados bajo su coordinación editorial. Entre estos textos, destaca el libro *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX* (SEdeM, 2010), derivado de su candidatura al Premio anual de Musicología 2009, así como, más recientemente, de los monográficos *Copla, ideología y poder* (Dykinson, 2020) *Entre copla y flamenco(s): Escenas, diálogos e intercambios* (Dykinson, 2021) y *Detrás de la imagen: cine, canción y baile en España (1931-1939)* (Ediciones Complutense, 2021).

### **Marta Rodríguez Cuervo**

Licenciada en Musicología por el Instituto Superior de Arte de La Habana (1984). Doctora en Ciencias Musicológicas por el Conservatorio Chaikovski de Moscú, (1990) y por la Universidad Complutense de Madrid (2002). Es profesora del departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2003 dirige la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Geografía e Historia. Fue seleccionada en “100 latinos Madrid” en 2008 y recibió el Premio en la Feria Internacional Cubadisco, 2010, por las notas musicológicas: “*Brouwer en Cuarteto de Cuerdas*”.