

En el capítulo 10, “Contracultura de masas”, se avanza hacia la década de 1980 en América Latina, década caracterizada por la sombra de dictaduras que, no obstante, no impidieron los cruces valiosos entre cultura popular y vanguardia. Se aplica el concepto de *contrafusión*, análogo al de “contracultura”, para explicar “prácticas culturales (musicales) que si bien celebran su propia condición contracultural, también ponen en juego el sinsentido y la violencia de la cultura de masas de la cual se alimentan. De este modo, la integración de lenguajes promovida por la fusión de fines de los sesenta, se transformó en choque; el diálogo devino en discusión; lo obvio se volvió extraño; y lo especial se hizo cotidiano. Como señala Omar Corrado (1999), la canción se transformó, finalmente, en “una operación crítica del conocimiento”.

Desde este marco se analiza la escena contracultural suscitada en espacios como la Lira Paulistana de São Paulo o el Trolley de Santiago, así como la propuesta de músicos como Arrigo Barnabé y el grupo Premeditando o Breque en Brasil o Fulano en Chile. Este análisis conduce a un diáfano juicio de valor hacia el final del escrito (p. 256):

“El punto de escucha híbrido que demanda una música popular de vanguardia como la descrita, nos entrega un sentido de modernidad que puede resultar más completo que el ofrecido por un arte contemporáneo aislado o por una música popular artísticamente desinformada, pues nos permite ser conscientes de una totalidad cultural articulada en el presente... De este modo, los fenómenos de fusión y contrafusión en la música latinoamericana constituyen no solo mecanismos de respuesta e interpretación de la realidad, sino también de construcción y deconstrucción de ella”.

El capítulo 11, “Raíces y globalización”, elabora un estudio del concepto de “raíz folclórica” en el contexto de la escena chilena contemporánea. Este estudio nos muestra cómo los músicos chilenos han ampliado en su práctica este concepto al punto que se puede (o es necesario) hablar de diferentes tipos de folclor y de distintos tipos de raíz. Es así como el autor plantea la posibilidad de un *posfolclor* que bien podría concebirse en términos de multifolclor o interfolclor que se nutre de raíces *hidropónicas*, raíces en una multiplicidad de músicas accesibles en el contexto del orden global.

El capítulo 12 y final, “Construcción sonora de la nación”, nos presenta el canon de los “40 principales” de la música docta chilena. Este repertorio comparte rasgos con el canon “principal” (el canon musical de los grandes compositores europeos): escasez de mujeres, predominio de compositores que enseñan composición, baja presencia de compositores-intérpretes, presencia importante (42%) de formas clásicas (conciertos, sinfonías, sonatas, obras para orquesta sinfónica). Pero por otro lado, presenta ciertos rasgos de “anticanon”: presencia importante de compositores de izquierda (14, más 10 conservadores y 7 católicos), autodidactismo en casos notables (Cotapos y Leng), uso de temas y lengua mapudungun en obras emblemáticas.

De este modo, este libro de Juan Pablo González Rodríguez constituye, a partir del momento de su publicación, una lectura obligatoria para todos los interesados en “pensar la música desde América Latina”, como plantea su título. Un libro que necesariamente deberá incorporarse a las bibliografías de aquellas actividades curriculares de pregrado y postgrado en las que se aborden estas temáticas en relación con este universo cultural-musical. La organización de sus textos, la diversidad de temas y el abanico de prácticas y repertorios musicales que se abordan configuran una verdadera obra polifónica que amerita ser escuchada de modo activo. En otras palabras, se trata de una invitación al diálogo entre el autor y la comunidad latinoamericana de musicólogos, investigadores y estudiosos de la música a partir de sus propuestas, en pos de la incesante tarea de investigación y reflexión acerca de nuestro universo y enfoques de estudio, la que resulta altamente estimulada gracias a esta publicación.

Cristián Guerra Rojas  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
cristianguerrar@gmail.com

Susan Thomas. *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage* [Zarzuela cubana: Actuaciones de raza y género en el teatro lírico de La Habana]. Illinois: University of Illinois Press, 2009, ix+250 pp., ISBN-13: 978-0252033315.

Desde el periodo colonial, Cuba ha sido un centro de creación musical muy peculiar, debido al hecho de que su ubicación geográfica la ha convertido en un punto de encuentro del mestizaje racial y, por

ende, cultural. Durante un lapso aproximadamente de treinta años (1920-1950) el género de la zarzuela cubana alcanzó su cenit en la creación y producción de obras que deleitaron a los melómanos en la isla, dejando de esta manera un catálogo importante como legado para las generaciones posteriores en Cuba, América Latina y el mundo.

En la introducción del libro, Susan Thomas justifica su análisis sobre este género desde un enfoque multidisciplinario, integrando conceptos como nacionalismo, colonialismo, post colonialismo, feminismo, razas y clases sociales; todo esto enmarcado dentro del contexto de la historia musical y de la sociedad cubana. Thomas argumenta su idea de cómo la zarzuela cubana es una combinación muy sutil entre la música popular y la música clásica que fue creada para satisfacer las necesidades de entretenimiento musical de un grupo de mujeres educadas pertenecientes a las clases media y alta en Cuba. Entre los rasgos culturales que capta la autora en su observación, esta se refiere, por ejemplo, al papel limitado de las mujeres en la sociedad, a las divisiones del trabajo y de género entre hombres (empresarios) y mujeres (intérpretes), a la introducción y mezcla de la cultura musical afrocubana con la de origen europeo y la necesidad de concretar una identidad nacional, especialmente en un país que fue el último en consolidarse como Estado-nación al independizarse de la corona española. Asimismo, Thomas expone que debido a la ausencia de partituras editadas, la investigadora realizó su búsqueda en archivos, colecciones privadas y algunas publicaciones. Del mismo modo, Susan Thomas respaldó su investigación con libretos, partes orquestales, reducciones para piano, grabaciones, entrevistas y las publicaciones hechas previamente por los musicólogos cubanos Edwin Teurbe Tolón, Rine Leal, Jorge Antonio González, Ramón Fajardo Estrada, Enrique Río Prado, José Ruiz Elcoro, y Gisela de la Guardia.

El primer capítulo, *Cuban Lyric Theater in Context* (El contexto del teatro lírico cubano), examina como la zarzuela cubana es el resultado de un intercambio dialéctico y proactivo entre la cultura musical local con la europea y la estadounidense. La autora explica el origen de la zarzuela española, sus variantes (zarzuela parodia y zarzuela andaluza), así como la influencia del movimiento literario del siglo XIX conocido como *costumbrismo* y la consolidación de este género en España. Además, este capítulo menciona que en el recién inaugurado Teatro Tacón en La Habana se estrenó en 1853 la primera zarzuela española *El duende* por Rafael Hernando (1822-1888) y en el Teatro Alhambra (1890) se estrenaron obras pertenecientes a los géneros de teatro vernáculo y teatro bufo escritas por Jorge Ankermann (1877-1941), Jaime Prats (1883-1946), Eliseo Grenet (1893-1950) y Gonzalo Roig (1890-1970).

Conjuntamente, este capítulo indaga sobre cómo la influencia de la ópera europea inspiró a compositores cubanos a escribir obras en este género con un carácter nacionalista. Por ejemplo, Eduardo Sánchez Fuentes (1874-1944) presentó *Yurumí* en 1898, Hubert de Blanck (1856-1932) estrenó *Patria* en 1899, y José Mauri (1855-1937) escenificó *La esclava* en 1928. Paralelamente, Thomas menciona que otros artistas cubanos, entre los que es pertinente mencionar a Alejandro Caturra (1906-1940), Amadeo Roldán (1900-1939), Alejo Carpentier (1904-1980), Nicolás Guillén (1902-1989) y el pintor Wilfredo Lam (1902-1982) adoptaron en sus creaciones los ritmos, melodías, palabras, lingüística y motivos de la cultura afrocubana.

El segundo capítulo, *Eminently Feminine: The Politics of Gender and Genre* (Eminentemente femenino: Las políticas del sexo y género), reflexiona sobre la naturaleza femenina de la zarzuela cubana. Si la misma es el motivo que inspiró conocidas obras como *Amalia Batista*, *Rosa la china*, *María la O* y *Cecilia Valdés*, o si solamente su esencia se debe a que fue creada para audiencias femeninas de las clases media y alta en Cuba. De la misma forma, la autora razona sobre el liderazgo femenino en la vida pública y cultural con el establecimiento de organizaciones como la fundación de la revista *Pro-Arte Musical* por María Teresa García Montos de Gibergera en 1918, la creación de la Federación Nacional de Asociaciones Femeninas en 1923 y la revista *Musicalia* por la compositora María Muñoz de Quevedo (1886-1947) en 1928, así como el nacimiento del grupo de artistas conocido como Las Minoristas. Aún más, Thomas señala que el rol femenino fue capaz de revertir espacios teatrales en los que espectáculos de teatro vernáculo de carácter misógino eran presentados (*La liga de las señoras* y *El voto femenino*) para convertirlos en lugares de verdaderos eventos culturales de zarzuela cubana. Un hito de ello fue la apertura del Teatro Regina en 1927.

El tercer capítulo, *The Mulata Makes an Entrance: The Salidas of María la O, Cecilia Valdés, and Amalia Batista* (La mulata entra en escena: Las salidas de *María la O*, *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*), observa con ejemplos musicales como es retratada en el libreto el personaje de la *mulata* de acuerdo con estas tres históricas zarzuelas por Ernesto Lecuona (1895-1963), Gonzalo Roig (1890-1970) y Rodrigo Prats

(1909-1980). Según Thomas la *mulata*, cuya salida es personificada con un *leitmotiv*, simboliza en el imaginario cubano un objeto/sujeto, ya que representa la fuerza seductora/destructora contra los cubanos blancos y de clase social alta y al mismo tiempo, esta encarna una voz de identidad nacional en contra del colonialismo español y el sistema esclavista. La autora piensa que la ópera influyó en redefinir el rol de la *mulata* de un papel humorístico a uno más dramático y que, en el siglo XIX, la novela *Cecilia Valdés* del escritor Cirilo Villaverde (1812-1894) marcó la pauta en cuanto a los libretos para las ulteriores zarzuelas.

El cuarto capítulo, *From the Negrito to the Negro Trágico: The Changing Representation of Black Masculinity* (Del negrito al negro trágico: el cambio de imagen de la masculinidad de raza negra), explora el origen del disfraz de *negrito* por cantantes de raza blanca. La parodia de la raza negra representa, según Thomas, el miedo de los miembros de la raza blanca ante una posible insurrección por parte de los esclavos en Cuba, como la que surgió en Haití. Del mismo modo, la autora resalta que su idioma afro-hispánico (bozal) es manipulado y el negro trágico es un personaje que canta arias y no canciones. Estas arias melancólicas y nostálgicas –como un lamento– tienen como objetivo alcanzar las emociones y convertirse en la voz de las mujeres de raza blanca.

El quinto capítulo, *Ingenues and Fallen Women: Representations of White Femininity* (Mujeres ingenuas y deshonradas: estereotipos de la feminidad de raza blanca), inquiera en los diversos papeles y estigmas de las mujeres de raza blanca en las zarzuelas cubanas. Los libretistas y compositores cubanos de zarzuela separan a las mujeres de raza blanca en dos categorías: las de clase alta encarnan la pureza y la ingenuidad, mientras que las de la clase trabajadora personifican la inmoralidad. Thomas señala que en las obras, las mujeres de clase alta siempre vencen los obstáculos o luchan contra la *mulata* para poder lograr el objetivo de casarse con un hombre de raza blanca. Los compositores usan géneros “estables” como romanzas o plegarias para simbolizar el personaje de la mujer de clase alta y dicha música tiene un enfoque metafórico que se ubica en la estructura social de la raza blanca. Sin embargo, una característica de la zarzuela cubana es el fenómeno de la apropiación por parte de los personajes de raza blanca de géneros afrocubanos como el son, la rumba, las guarachas y el tango-congo. Thomas resalta la yuxtaposición de un personaje de raza blanca cantando con un acompañamiento musical afrocubano y cita ejemplos musicales de los personajes Lola Cruz y Concha Cuesta. Para finalizar este capítulo, Thomas menciona que en las zarzuelas cubanas, *La busca bulla* de Gonzalo Roig y *China La Rosa* de Ernesto Lecuona, las mujeres de raza blanca pertenecientes a la clase trabajadora tratan de redimirse sin éxito.

El capítulo sexto, *Ambivalent Heroes and Sensual Peasants: The Galán and the Criollo* (Héroes ambivalentes y campesinos sensuales: El galán y el criollo), continúa con el estudio de los personajes que se encuentran en las zarzuelas cubanas. La autora se enfoca en qué representan dichos personajes y respalda su análisis con ejemplos musicales de *Julián el gallo*, *El cafetal*, *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*. Para Thomas, ambos son parte del contexto social cubano: el *galán* simboliza el sistema patriarcal y el *criollo* representa al campesino y al nacionalismo. De esta forma, la musicóloga señala que a diferencia de la zarzuela española, el *galán* en la zarzuela cubana es interpretado por un tenor y no por un bajo. Thomas expresa que el registro está asociado a la condición social (alta) del *galán*. Otras características que definen a este rol son la presencia del *galán* como solista en piezas de distintos géneros dentro de la obra, la sumisión de las voces femeninas que cantan a dúo con él y el lenguaje que usa en el libreto.

El capítulo *Epilogue: El Teatro Se Va: The Cuban Zarzuela and Its Destiny* (Epílogo: El teatro se va: La zarzuela cubana y su destino) reflexiona sobre cómo el desarrollo de la historia política mundial y de la isla afectó a la zarzuela cubana. La fundación de la Televisora Nacional de Cuba y las nuevas técnicas de grabación permitieron difundir las zarzuelas a un público más numeroso tanto en el país como en el extranjero. Sin embargo, durante la Segunda Guerra Mundial la proliferación de salas de cine redujo la posibilidad de escenificar zarzuelas y luego con la Revolución Cubana los hermanos Castro empezaron con su eliminación sistemática por considerarla una expresión cultural burguesa. Este contexto produjo un éxodo de artistas. Igualmente, la autora agregó un apéndice titulado *Chronologies of Lyric Works by Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig and Rodrigo Prats* (Cronología de las obras líricas de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats) en el que menciona el lugar y la fecha de estreno, el libretista y los colaboradores en la escenificación de las obras escritas por estos tres compositores.

Para concluir, Susan Thomas aborda a la zarzuela cubana desde una óptica pluralista que abarca distintos ángulos teóricos con sólidos análisis del texto, la música, la coyuntura histórica, social y cultural.

Esta publicación es una muy buena introducción para el público general al género de la zarzuela cubana. Este libro además recibió en 2011 –muy merecidamente– el Premio Robert M. Stevenson durante la Conferencia de la Sociedad Norteamericana de Musicología y es, sin duda alguna, una excelente obra de referencia cuya lectura es altamente recomendada.

*Hermann Hudde*  
Escuela de Extensión Universitaria  
del New England Conservatory of Music  
hhconcerts@yahoo.com

Maximiliano Salinas y Micaela Navarrete. *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz* [Comentarios y notas sobre las tonadas de Patricia Chavarría Z.]. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 2012.

Las investigaciones sobre el binomio música y género se han desarrollado, aproximadamente, a partir de la década del 60 del siglo XX en los ámbitos musicológicos extranjeros, una cuestión que Ramos<sup>1</sup> considera tardía en comparación con otras disciplinas. En Chile, dicho fenómeno se ha desarrollado de un modo más tardío aún. Es así como han sido escasos los trabajos que hasta ahora tratan estos temas, o realizan aportes de un modo directo o indirecto, ya sea desde la música docta<sup>2</sup>, popular<sup>3</sup> o tradicional.

La obra que reseñamos a continuación surge de un proyecto de investigación que se hizo junto al Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional y contribuye a este binomio desde el ámbito de la música/literatura tradicional femenina. “Para amar a quien yo quiero”, además de dar título a la obra y establecer el primer contacto con el lector, es más que una expresión lingüística. Contiene en sí misma un gesto muy propio de la forma en que la cantora vive el amor mediante un acto de libertad, puesto que es ella quien escoge a quien amar.

La *Presentación* del libro es sucinta y claramente definida. En primer lugar los autores comentan que se trata de un texto en el que se proponen realizar un doble reconocimiento: por una parte a la poesía popular de Chile, y por otra, a la figura del filólogo y lingüista Rodolfo Lenz, quien promovió y desarrolló las primeras investigaciones sobre la Lira Popular, las tradiciones orales chilenas y la recopilación de tonadas y canciones tradicionales a principios del siglo XX. En segundo lugar exponen que la obra se constituiría como “el primer acercamiento histórico, literario y documental a la obra de las cantoras del pueblo de Chile”<sup>4</sup>. A esta doble aproximación disciplinar expresada por los autores puede además sumarse un tercer ámbito no señalado por ellos. Nos referimos a la relación que el texto tiene con la musicología, considerando que trata sobre la figura de la cantora como un agente clave en los espacios en los que se desarrollaba la música popular del siglo XIX y XX en Chile. Esta triple convergencia disciplinar, junto con los ejes centrales que vertebran el texto, como lo es la tradición oral y lo femenino, invitan a valorar el libro como un interesante *corpus* para el desarrollo de la investigación interdisciplinaria. Igualmente consideramos que su recepción podría ser indiferenciada. Junto con constituirse en un interesante texto base para desarrollar futuras investigaciones, podría perfectamente ser de interés para el lector común que desee conocer sobre la cultura tradicional chilena vista desde la figura femenina, sobre todo por la claridad y el modo en que se abordan las temáticas.

Desde el punto de vista formal, el libro se divide en tres apartados:

- I. Presentación.
- II. Introducción. La lírica popular oral hispano-chilena. El canto de las mujeres hacia 1900.
- III. Las tonadas y canciones de la tradición oral recopiladas por Rodolfo Lenz.

<sup>1</sup> Ramos 2003.

<sup>2</sup> Recientemente ha sido publicado un primer libro sobre compositoras de música docta, siglos XIX y XX en Chile: Bustos 2013. Ver reseña de Carmen Peña Fuenzalida en *RMCh*, LXVII/219 (enero-junio, 2013), pp. 97-98.

<sup>3</sup> Salas (2012) presenta un ensayo en el que aborda temas relacionados con la mujer en la música popular y además incluye entrevistas a un grupo de mujeres creadoras. Ver reseña en el presente número de la *RMCh*.

<sup>4</sup> Salinas y Navarrete 2013: 7.