

Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes. Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna (eds.). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, Ediciones de Iberoamericana 148, 2023

Mariantonia Palacios

Universidad Central de Venezuela

Caracas, Venezuela

mariantonia.palacios@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0618-1178>



El libro *Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes*, generado a partir del III Congreso de la Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” de la Sociedad Española de Musicología (MUSAM / SEdeM) realizado en Santiago de Compostela en octubre de 2021, explora las redes de intercambio musical desde la época colonial hasta la actualidad en una Iberoamérica marcada por el proceso de hibridación de tres mundos: el indígena, el africano y el europeo.¹ A través de veinticinco trabajos de autores radicados en Argentina, Austria, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, México, Portugal y Puerto Rico se busca superar una visión fragmentada de la historia musical de la región y establecer conexiones entre diferentes territorios y periodos, fomentando redes de intercambio supranacionales cuyo epicentro es la música. Los autores incluidos se concentran en analizar la circulación de instrumentos, partituras, músicos y repertorios, así como en el examen de las ideologías, prácticas musicales e instituciones que facilitaron estos intercambios para poder entender el universo sonoro iberoamericano como un todo interrelacionado. Trabajos previos ya habían sugerido el estudio de la música en Iberoamérica como un fenómeno más interconectado. Autores como Nicolás Slonimsky (1945), Otto Mayer-Serra (1947), Gilbert Chase (1962), Robert Stevenson (1970), Isabel Aretz (1977), Gerard Béhague (1979), y más recientemente Daniel Mendoza de Arce (2001), Ricardo Miranda y Aurelio Tello (2011), Ramiro Albino (2016), Leonardo Waisman (2019) y Javier Marín-López (2022) lo han sugerido en sus trabajos. La fortaleza de esta nueva propuesta es precisamente interconectar y establecer redes multimodales con la intención de hacer una “reconstrucción sistémica menos fragmentada” (Marín-López et al., 2023, p. 24). Se señalan similitudes y diferencias, así como recurrencias y ausencias en los modos de producción musicales de una extensa región que comparte muchos

1. También son resultado de las actividades de la Comisión MUSAM / SEdeM otros dos títulos: Marín-López, J. (ed.). (2020). *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. <https://dspace.unia.es/handle/10334/5381>; y Rodríguez, V. E., Marín-López, J., & Pichaco, B. V. (Eds.). (2021). *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas* (1st ed.). Dykinson, S.L. <https://doi.org/10.2307/j.ctv282jfw>



aspectos comunes y que ha sido estudiada aisladamente. Ordenados cronológicamente, cinco bloques temáticos son el marco para mapear estas relaciones entre los territorios otrora pertenecientes a las coronas española y portuguesa desde los tiempos de la conquista y colonización hasta la actualidad, extendiéndose hasta los Estados Unidos de Norteamérica en el último de los bloques.

Redes Transatlánticas en el mundo colonial

En el primer bloque del libro se explora la interconexión y circulación de música, instrumentos y prácticas culturales entre los siglos XVI y XVIII en Iberoamérica. Leonardo Waisman destaca la importancia de una visión interconectada en la investigación musicológica. Álvaro Mota Medina estudia la circulación de objetos sonoros entre España y el Virreinato del Río de la Plata. Javier Gándara Feijóo analiza los villancicos de gallego en Guatemala, mientras que Margarita Pearce Pérez examina la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate en La Habana. David Cranmer aborda la reconstrucción de la primera ópera portuguesa de Antonio José Da Silva, proponiendo una edición basada en prácticas performativas de la época. Finalmente, José Benjamín González Gomis repasa las representaciones rituales de conquista en la música hispánica subrayando la necesidad de un enfoque multidisciplinar para su estudio.

1. Una interesante disertación liminar dividida en tres partes de Leonardo Waisman sirve de abreboca al primer bloque de artículos, centrados en la música del período colonial. Waisman ha venido trabajando en esta etapa histórica desde hace un tiempo arrojando esclarecedoras publicaciones que buscan entenderla de forma conexa. En este liminar, hace una revisión cuantitativa de la bibliografía sobre el período, presentando interesantes resultados en las diferentes tablas elaboradas. A pesar de que queda evidenciado el crecimiento exponencial del número de publicaciones en los últimos veinte años, muy pocas de ellas tienen un carácter globalizante, que es el objeto de este libro. Sin embargo, cabe resaltar el aumento de textos dedicados al estudio de la circulación trasatlántica de repertorios y músicos. A partir de las tablas elaboradas también se puede constatar que el Virreinato de la Nueva España ha sido objeto de la mayor cantidad de publicaciones, mientras que otras regiones no han despertado el mismo interés en los investigadores. Waisman aventura posibles causas para explicar el por qué del foco en ciertos temas y regiones en detrimento de otros, no sin antes aclarar que su estudio se basa en la biblio-hemerografía disponible. Sería deseable, entonces, desarrollar un proyecto multinacional donde cada país complemente este listado con la literatura especializada local, pues hay ausencias que podrían subsanarse.

En la segunda parte de su artículo, Waisman hace un comentario crítico acerca de la metodología de investigación musicológica aplicada durante la primera mitad del siglo XX, más cercana a la recolección de datos (labor imprescindible), pero sin aportar una visión crítica que permitiera la contextualización e interconexión de los mismos. A esta falencia se suma la ausencia de trabajos centrados en el análisis musical — materia que, en opinión de Waisman, es el núcleo distintivo que singulariza el objeto de estudio—, así como de la publicación de partituras con la debida edición crítica.

En la tercera y última parte de su escrito, titulada *nac & pop*, Waisman habla de la génesis de las músicas nacionales (2019, pp. 47-48), que se gestan en la colonia con el mestizaje y avanzan hacia el siglo XIX. Para ello, alude al libro *Genèse des musiques d'Amérique Latine: Passion, subversion et déraison*, escrito por la antropóloga e historiadora franco-argentina Carmen Bernard (2013), y se centra en la revisión de las prácticas performativas de las agrupaciones que se especializan en la interpretación de la música barroca latinoamericana. Waisman cuestiona la visión euro-norteamericana y reduccionista de estas versiones ("Latin Baroque") y plantea la necesidad de reconocer la diversidad y riqueza de las tradiciones musicales latinoamericanas en productos culturales surgidos en el continente.

2. El segundo capítulo de este primer bloque del libro dedicado al periodo colonial está escrito por Álvaro Mota Medina. En su artículo, acertadamente titulado "Música que navega" (Marín-López et al., 2023, p. 57), estudia la circulación de instrumentos, partituras y otros objetos sonoros entre España y el Virreinato del Río de la Plata. Basándose en la revisión de fuentes primarias tanto en España como en América, logra establecer interesantes conclusiones sobre las prácticas musicales en el territorio de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El minucioso análisis de los datos obtenidos le permite afirmar que la apertura del comercio con América desde puertos españoles distintos a Cádiz y el establecimiento del *Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a India* trajo como consecuencia un aumento en el tráfico de papeles de música, instrumentos y otro tipo de objetos vinculados tales como repuestos y partes. Esto refleja el creciente interés en el aprendizaje tanto de las técnicas de ejecución instrumental como de su repertorio fuera del ámbito litúrgico. A pesar de estas interesantes conclusiones, Mota insiste en que sería deseable que "los listados de instrumentos y partituras puedan encontrar su correlato en el hallazgo de música que yace en fondos públicos o privados esperando a ser identificada" (Marín-López et al., 2023, p. 76).
3. Javier Gándara Feijóo se ocupa de un tema muy puntual en el tercer capítulo: los llamados villancicos de gallego que se encuentran en la catedral de Guatemala. Este género, surgido en Madrid y exportado a América ya en el siglo XVI, incluye personajes de chanza, gallego macarrónico y música e instrumentos característicos de esa región de España. Para su caracterización, Gándara analiza cuatro ejemplos que se encuentran en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala y que (todo parece indicar) se interpretaron en la Catedral. A través de un análisis comparativo, logra establecer el vínculo de estas obras con composiciones que se encuentran en archivos peninsulares, anotando diferencias y similitudes. Sin embargo, el autor dice no contar con suficientes recursos para determinar si las obras son de "autoría americana" (Marín-López et al., 2023, p. 101), o si fueron creadas en la península y adaptadas al nuevo contexto.
4. El trabajo de Margarita Pearce Pérez se centra en la capilla de música de Nuestra Señora de Monserrate a finales del siglo XIX. Fundada en 1861 por Francisco de Asís Martínez Lechón (¿-1876), fue un importante centro musical en La Habana, Cuba. Un análisis del *Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música*

de *Nuestra Señora del [sic] Monserrate* permite a la autora establecer aspectos diferenciadores de la capilla con respecto a instituciones similares, evidenciando algunos puntos interesantes: En primer lugar, los músicos no eran seleccionados por el cabildo, como en la mayoría de las capillas; en segundo lugar, las decisiones eran tomadas por votación de los socios y no impuestas; por último, los músicos de la capilla podía prestar sus servicios en otras instituciones religiosas distintas a Nuestra Señora de Monserrate e incluso en establecimientos no litúrgicos como en el Teatro Tacón o en otras sociedades culturales.

Es lamentable que el archivo de música de la capilla de Nuestra Señora de Monserrate no se haya encontrado. Ante la carencia de partituras, Pearce se basa en las noticias aparecidas en la prensa, especialmente en el *Diario de la Marina*, para determinar las particularidades del repertorio que se interpretó. Aparte de los nombres de las obras y de los compositores, no es mucho lo que puede avanzarse en cuanto a las características netamente musicales. Sin embargo, llama la atención el que los autores seleccionados, tanto locales como españoles, sean contemporáneos de Martínez Lechón, quien se desempeñó simultáneamente como maestro de capilla en Nuestra Señora y en la Catedral de La Habana. Esto puede explicarse por el hecho de que también ejerció el magisterio de capilla en la catedral de Badajoz (España), antes de trasladarse a La Habana, y es probable que eso le permitiera conocer el repertorio que estaba en consonancia con las reformas implementadas en la Península, uno de cuyos principales exponentes fue Hilarión Eslava.

5. David Cranmer aborda en su trabajo la dificultad enfrentada para reconstruir la primera ópera portuguesa, *A vida de D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, del dramaturgo judío nacido en Brasil Antonio José Da Silva. Es un texto que permite la discusión de "prácticas editoriales y de reconstrucción creativa, así como asuntos de autenticidad y de interpretación" (Marín-López et al., 2023, p. 132). Esto, debido a que, a diferencia de lo que ocurre en la América Hispana, es poco lo que se conserva de música teatral portuguesa del siglo XVIII. La no existencia de manuscritos o de múltiples fuentes de la misma obra hace imposible un trabajo comparativo, necesario para la realización de una edición crítica. Si a eso sumamos que, muchas veces, las obras que se conservan están incompletas o falta alguna de las partes, se comprende que es necesario un trabajo de recreación o reconstrucción. Frente a esta realidad, Cranmer propone una edición basada en criterios (*principled edition*), (Marín-López et al., 2023, p. 137) que llene las expectativas musicológicas.

Su propuesta se pone en práctica con la ópera en cuestión de Antonio José Da Silva. No se conserva nada de la música original del compositor António Teixeira (1707-1769), y apenas hay unas pocas referencias en el texto sobre lo que debe hacerse sonar en escena. Esta carencia obliga a encontrar una música que funcione, pero ¿con qué criterio de selección? En vista de que el punto de partida no puede ser el paradigma clásico de la autenticidad del texto, Cranmer propone basarse en la legitimidad de las prácticas performativas de la época. Una de las opciones barajadas es la utilización de música de otras óperas del propio Teixeira.

La segunda opción, usar otras composiciones del propio autor o de compositores contemporáneos a él. Cranmer se decantó por esta última alternativa, es decir, por emplear música de compositores contemporáneos a Teixeira. Para establecer la conformación de la plantilla orquestal, Cranmer tomó en cuenta la información recabada en distintas fuentes sobre la orquesta que funcionaba en el teatro donde se estrenó la ópera: 2 violines, 2 oboes, 2 cornos y bajo continuo. El análisis de otros entremeses le sirvió para armar la estructura formal de la partitura: dos arias en la primera escena y un número de cierre en ensamble en la segunda. El resultado, ante la imposibilidad de una reconstrucción por las razones expuestas, es la recreación/recomposición de la música basada en el estudio de las prácticas performativas y en el repertorio del teatro musical portugués. El proyecto contó con la colaboración de maestros y estudiantes de distintos departamentos de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Goiás, quienes adaptaron el texto y la música para una audiencia brasileña moderna.

6. El último capítulo del bloque dedicado a la música colonial lo escribe José Benjamín González Gomis, y se centra en las representaciones rituales hispánicas de conquista –término que engloba una serie de géneros del teatro popular semi litúrgico tanto en España como en América y Filipinas–, con especial énfasis en las fiestas de Moros y Cristianos. González hace un repaso exhaustivo de la literatura producida en España en torno a este fenómeno por antropólogos, historiadores y literatos, enfatizando el escaso tratamiento que ha recibido desde el campo de la musicología, a pesar de ser la música un elemento fundamental. Las falencias encontradas en los pocos trabajos que se ocuparon del tema pueden resumirse en tres áreas: la falta de un marco teórico sólido; un enfoque localista; y errores metodológicos, principalmente reflejados en la transcripción de partituras, la identificación de composiciones y la interpretación de las fuentes documentales. Tal vez el problema fundamental sea que, al contrario de la tendencia globalizante que aboga por una visión amplia e integradora observada en los trabajos de otras áreas, “la musicología ha optado por la parcelación, el regionalismo y el localismo” (Marín-López *et al.*, 2023, p. 163). González Gomis asevera que las representaciones rituales hispánicas de conquista requieren de una perspectiva multidisciplinar para comprenderlas plenamente, y es necesario un mayor esfuerzo para documentar, analizar y comprender el papel de la música en ellas, lo que es una tarea pendiente.

Circuitos y tournées iberoamericanas en el "Largo siglo XIX"

El segundo bloque del libro está dedicado a los circuitos y redes de concierto en Iberoamérica en el siglo XIX. Cinco estudios de caso sirven para evidenciar la movilidad transatlántica de solistas y compañías. Dos de ellos se centran en la acogida de la zarzuela española en Portugal, Argentina y Uruguay, mientras que los tres restantes se enfocan en aspectos relacionados con la música en Brasil: por un lado, se analizan las condiciones que permitieron que una figura como Carlos Gomes (1863-1896) escribiera y difundiera su ópera *Il Guarany*, y por el otro, se estudia la repercusión que tuvieron las giras de concierto del pianista Arthur Napoleão (1843-1925) y del violoncellista Frederico Nascimento (1852-1924) en la música brasilera.

1. El primer capítulo de este segundo bloque lo escribe Pilar Nicolás Martínez y se enfoca en las relaciones culturales y teatrales entre España y Portugal durante el siglo XIX, prestando especial atención al género de la zarzuela, espectáculo de gran acogida en Portugal, sobre todo en Lisboa, ciudad convertida en un destino clave. Las compañías españolas solían seguir rutas establecidas, conectando Madrid, Badajoz, Évora, Lisboa, Coímbra, Oporto, Galicia y algunos teatros en América. Muchos de los artistas que las conformaban, además de actuar en Lisboa, también lo hacían en teatros de Cuba, México, Argentina y Uruguay, lo que contribuyó a crear una red de contactos entre España, Portugal y América. Se representaron cientos de zarzuelas en el idioma original, mientras que el repertorio de las compañías portuguesas se enriqueció con la traducción de algunos títulos al portugués. Al igual que en España, en Portugal hubo una rápida adopción del género chico y una mayor demora en la aceptación del género grande. Para dar cuenta de cómo fue la aceptación de la zarzuela en Portugal, se revisaron más que nada fuentes hemerográficas portuguesas de la época. De esa manera, se rastrearon las actuaciones de compañías teatrales españolas, arrojando información sobre la conformación, el repertorio, los teatros, las fechas de las representaciones y las críticas de la prensa. Para el análisis de esta información se adoptó una perspectiva de microhistoria que arrojó luces sobre la cotidianeidad de la vida teatral y los circuitos de movilidad de las compañías.

El estudio de Nicolás Martínez se enfocó en la actuación de cuatro compañías: la Compañía española de zarzuela y baile de José González, la Compañía española de zarzuela de José María Fuentes, la Compañía española de zarzuela del Teatro Apolo de Madrid y la Compañía española de zarzuela del maestro Guillermo Cereceda. Entre otros aspectos interesantes, el trabajo comprueba que los artistas muchas veces se separaban de las compañías y viajaban entre ciudades y países –bien formando parte de otras compañías, o bien de forma particular–, gracias a la existencia de un público amante del género y de una robusta red de salas de teatro y de representantes que convirtieron a Lisboa en una plaza relevante para compañías y artistas que se embarcaban o regresaban de América.

2. Nuria Blanco Álvarez centra su investigación en el desempeño de la compañía de zarzuela de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) en Buenos Aires y Montevideo. Junto a La Habana y México, estas dos ciudades fueron polos de atracción para las compañías de zarzuela españolas, sobre todo ante la crisis del género que en la propia España obligó a buscar alternativas de rentabilidad. Fernández Caballero decidió probar suerte en América y para ello reunió una compañía en 1885 con la que emprendió una exitosa gira de casi un año por Argentina y Uruguay. Blanco Álvarez examina el recorrido de la agrupación detallando integrantes, repertorio, teatros visitados, recepción del público, etc., a través de los datos obtenidos de la revisión de la prensa local, dando además cuenta de una red de empresarios locales que sirvieron de intermediarios. En la tabla final donde se describen los repertorios llevados a escena, se evidencia la actividad de Fernández Caballero también como compositor, llegando a estrenar varias obras durante su estadía.

3. El capítulo a cargo de Lutero Rodrigues hace un recuento del desarrollo de la ópera en Brasil desde la colonia hasta la caída del Imperio. Una vez trasladada la familia real portuguesa a Río de Janeiro en 1808, se aceleró el proceso de modernización del país, lo que trajo consigo una importante influencia europea, especialmente en el ámbito musical. Entre otras cosas, se fundaron instituciones musicales de gran relevancia como la Capilla Real y el Real Teatro de S. João, que se convirtieron en los pilares de la vida musical en Río de Janeiro. Con el ascenso de D. Pedro II, se dio un nuevo impulso al desarrollo musical con la creación de la Academia Imperial de Música y el Conservatorio Imperial, incentivándose la producción de óperas nacionales. Compositores como Carlos Gomes se beneficiaron del apoyo real para completar sus estudios y para el estreno de sus obras. Su ópera *Il Guarany* alcanzó un gran éxito tanto en Brasil como en el extranjero, contribuyendo a proyectar la música brasileña en el escenario internacional. Gomes logró trascender la influencia italiana, creando una obra profundamente brasileña que sirvió de modelo a otros compositores del continente, inspirando la creación de óperas con temáticas nacionales y la búsqueda de una identidad musical propia. Es tarea pendiente analizar el impacto que tuvo esta ópera en compositores como Eliodoro Ortiz de Zárate en Chile, Arturo Berutti en Argentina, y Melesio Morales en México.

Para cerrar el recuento sobre la escena operística en Brasil, Rodrigues señala el declive observado después de la Guerra del Paraguay y la posterior Proclamación de la República en comparación con el auge experimentado durante el Imperio. Factores económicos, políticos y sociales fueron los causantes de ese declive. La Capilla Imperial se disolvió y el Conservatorio Imperial sufrió cambios, lo que debilitó la infraestructura para la producción operística. El nuevo gobierno mostró poco interés en fomentar la cultura musical, lo que dificultó la continuidad en el desarrollo de una escena operística sólida. La falta de inversión, los cambios en el gusto del público y las dificultades para los compositores locales contribuyeron a este proceso.

4. El capítulo escrito por Suely Campos Franco analiza los circuitos concertísticos trasatlánticos y el mercado suramericano de finales del siglo XIX partir de la descripción de las *tournées* de concierto de dos artistas portugueses en Iberoamérica a finales del siglo XIX: el pianista Arthur Napoleão, y el violoncelista Frederico Nascimento. En la introducción, Campos Franco presenta una visión rica y detallada de la investigación, con una definición clara del objeto de estudio y una sólida justificación para la elección de los músicos. Además, ofrece un valioso contexto histórico y social para entender la circulación de músicos europeos en América del Sur a finales del siglo XIX. La "era da prosperidad" (Marín-López et al., 2023, p. 246) en América, con su crecimiento económico y la llegada de inmigrantes europeos, creó un ambiente propicio para el desarrollo de la vida cultural y la demanda de música. Por otro lado, la mejora de los transportes marítimos y ferroviarios facilitó los viajes de los músicos, permitiendo que realizaran giras más extensas y frecuentes. El surgimiento de periódicos y revistas especializadas desempeñó un papel crucial en la promoción de los conciertos y en la formación de un público conocedor. Estas circunstancias permitieron el desarrollo de una red de circuitos musicales en América del Sur, con una intensa circulación de artistas entre diferentes ciudades y países.

La llegada de músicos como Arthur Napoleão y Frederico Nascimento a ciudades como Río de Janeiro y Buenos Aires coincidió con este período de gran efervescencia cultural. Estos artistas no sólo ofrecieron conciertos de alta calidad, sino que también se involucraron en la vida artística local, impartiendo clases, componiendo, publicando obras, y colaborando con otros músicos locales. Arthur Napoleão, además de su destacada actividad concertística, estuvo profundamente implicado en la fundación del Conservatorio de Música de Río de Janeiro, institución en la que se formaron numerosos músicos que se convertirían en figuras clave de la vida musical brasileña. Su método de enseñanza, basado en el modelo europeo, tuvo una gran influencia en la formación de los pianistas brasileños. Por su parte, Frederico Nascimento se destacó como un virtuoso del violonchelo, recorriendo varias ciudades de Brasil y Argentina. Sus versiones de obras del repertorio clásico y romántico fueron muy apreciadas por la crítica y el público, contribuyendo a elevar el nivel de la interpretación musical en la región.

Campos Franco describe en detalle las exitosas giras trasatlánticas realizadas por ambos artistas a través de una minuciosa revisión hemerográfica, destacando su contribución en la difusión de repertorios novedosos y su elevado nivel técnico performativo. Ambos artistas terminaron estableciéndose en Río de Janeiro. Napoleão se dedicó al comercio de pianos y luego fundó una editorial de partituras junto a Narciso José Pinto Braga. Nascimento por su parte, creó el Gabinete de Acústica, y fue figura fundamental para el desarrollo de la música de cámara en Brasil.

5. En la misma línea que el texto anterior está el de Juliana Coelho de Mello Menezes, quien pormenoriza la actividad concertística desarrollada por Arthur Napoleão en Brasil y su repercusión en el desarrollo musical del país. Describe en detalle las tres giras que lo llevaron a los escenarios brasileños, y su traslado definitivo a Río de Janeiro con abundantes referencias a las fuentes hemerográficas.

Trayectorias transnacionales e imaginarios colectivos en el siglo xx

El conjunto de ensayos que conforman este bloque se centra en la figura de artistas que, a lo largo del siglo xx, trascendieron las fronteras nacionales y culturales construyendo trayectorias transnacionales. A través de estudios de caso concretos, los autores exploran cómo la recepción del trabajo de estos artistas se vio influida por factores políticos, sociales, culturales y de género, así como por las dinámicas de poder y las construcciones identitarias propias de cada contexto. Los artistas construyen y reconstruyen sus identidades a través de su arte, y estas identidades son a su vez moldeadas por los contextos en los que se desenvuelven.

1. En la primera mitad del siglo xx, se registró la visita de tres insignes bailarinas solistas españolas a los teatros de América. La Meri (1899-1988), nacida en Kentucky y considerada la primera bailarina étnica, dio continuidad a la tradición iniciada por sus precursoras, llevando su espectáculo de danza española a los teatros iberoamericanos y europeos. El trabajo de Judith Helvia García Martín, centrado en el análisis de la recepción de su propuesta (de allí el título: "España en el espejo latinoamericano, América en el reflejo europeo..." (Marín-López *et al.*, 2023, p. 281), viene a complementar estudios previos en los que se analiza el repertorio que interpretaba la bailarina en sus

conciertos y su biografía. A través del análisis de la recepción de su obra, García Martín evidencia cómo factores tales como la hegemonía estadounidense, la clase social y la etnicidad influyeron en la percepción del público hacia la propuesta artística de La Meri.

El caso de La Meri es interesante, pues se trata de una artista no española que, sin haber recibido “una formación exhaustiva en la materia, hizo de la danza española su buque insignia y la difundió por todo el mundo excepto, precisamente, por España” (Marín-López *et al.*, 2023, p. 284), llegando incluso a escribir un tratado sobre la materia. García Martín, a través de la revisión del archivo personal de la artista que contiene recortes de prensa recopilados a lo largo de su trayectoria por ella y su representante y esposo Guido Carreras, analiza la figura de La Meri desde cuatro ángulos: hegemonía, clase, género y etnicidad. Antes, previene al lector sobre posibles sesgos en los materiales revisados debido a varias causas, entre las cuales están los vínculos de Carreras con la prensa (más fuertes en América que en Europa) y la posición y nivel de formación de quien escribe la reseña.

Dicho esto, García Martín muestra cómo el sólo hecho de ser una artista estadounidense predispone la recepción de su espectáculo. La posición hegemónica en la política, economía e ideología de los Estados Unidos en esa época permea las opiniones con resultados muy distintos en América que en Europa. Lo mismo sucede con la “clase social” adjudicada a la artista, medida de acuerdo a la posición económica de su familia. Para el mercado latinoamericano, esto la hace en cierto sentido superior, pero para el europeo, su procedencia no parece tener la menor importancia. Como se ve, al igual que en un espejo roto, las diferentes visiones sobre La Meri crean una imagen fragmentada y, a veces, contradictoria de su persona y su arte. La recepción de su trabajo varió según el lugar y el momento histórico, siendo permeada por las tensiones políticas y culturales de cada época. Su condición de mujer, soltera e independiente, generó diversas reacciones en un periodo de cambios en el papel de la mujer en la sociedad. Por otro lado, la apropiación de elementos de diferentes culturas en su trabajo dancístico generó debates sobre autenticidad y apropiación cultural. En conclusión, la imagen de La Meri que ha trascendido es el resultado de la confluencia de diversos factores, muchas veces independientes a su arte y su persona. La investigación de García Martín destaca la construcción de identidades a través de la danza y la importancia de los contextos históricos y culturales en la recepción del trabajo de la artista.

2. Marcia Tabora también realiza un estudio de caso parecido al anterior, la cantante y guitarrista brasileña Olga Prager Coelho (1909-2008), quien desarrolló una exitosa carrera internacional que abarcó cuatro continentes. Analiza la trayectoria de esta virtuosa, que logró proyectar la diversidad musical de su país a nivel internacional, resaltando la importancia de las políticas culturales y el papel de los medios de comunicación en la promoción de artistas y en la construcción de identidades nacionales.

Olga Prager Coelho emerge como una figura clave, representando una combinación de nacionalismo y cosmopolitismo. Se formó en los conservatorios de Brasil y escogió con sumo cuidado tanto su repertorio como los escenarios en los cuales se presentó a lo largo de su carrera. Siempre actuó en entornos de élite (ya fueran económicos, políticos o intelectuales), en una época signada por el surgimiento de la

radio como medio de difusión masiva y de políticas gubernamentales que fomentaron el desarrollo del arte nacional. Taborda, a través de la revisión de la hemerografía, pone el énfasis en mostrar cómo la carrera de Prager se vio impulsada por estas políticas, logrando proyectar la diversidad musical de Brasil y América Latina a nivel internacional. Su trayectoria reflejó la compleja interacción entre cultura, política y género en la construcción de la identidad nacional.

3. También para Alicia Pajón Fernández la revisión de las fuentes hemerográficas es fundamental para documentar el intercambio artístico entre España y Argentina. Su texto se centra en el papel jugado por la prestigiosa revista *Pelo* como agente constructor del discurso sobre música rock en Argentina en las últimas décadas del siglo XX. Elige para su análisis la cobertura que se dio a los músicos españoles en esa publicación, para así entender cómo fue su recepción en Argentina. Pajón analiza la “movida madrileña” (Marín-López et al., 2023, pp. 344-347)² y el rock en castellano bajo el concepto de escenas musicales. Le interesan ambos casos por ser los de mayor proyección internacional, debido principalmente al impulso de las compañías discográficas. Las conexiones existentes entre Latinoamérica y España convirtieron a Argentina en un mercado de interés para los grupos de rock españoles, y *Pelo* “funcionaba como marcador de calidad, gracias a su capacidad para generar discursos en torno a la música, y su influencia como formadora de opiniones” (Marín-López et al., 2023, p. 342).

Los músicos españoles y argentinos se encontraron en un mismo espacio, compartiendo sus experiencias y visiones sobre la música. La revista no solo los presentó, sino que los contextualizó, mostrando cómo sus propuestas encajaban en el panorama musical argentino. Pajón examina cómo *Pelo* describe las escenas españolas al público argentino y encuentra puntos a destacar: la relación de los españoles con los grupos británicos y otros grupos del exterior es visto como sinónimo de actualidad y libertad de expresión por un lado, y la coincidencia del final de la guerra de las Malvinas, que implicó la no transmisión de rock en inglés, favoreció el rock en español. Los músicos españoles veían a Argentina como un país que valoraba la vanguardia y la innovación, mientras que los argentinos encontraban en la música española una fuente de inspiración y renovación.

4. El capítulo escrito por Iván César Morales Flores también está dedicado a la narrativa desarrollada por una revista, en esta oportunidad la revista española *Ritmo*. El estudio de caso se centra en la música académica contemporánea cubana vista a través de dos de los reporteros internacionales de la publicación y dos divulgadores oficiales de la política oficial de Cuba en las últimas décadas del siglo XX. El texto propone un análisis crítico de sus discursos, cuestionando las intenciones detrás de cada enunciado y las relaciones de poder que subyacen en la construcción de estas narrativas. Para ello, Morales utiliza básicamente la perspectiva teórico-metodológica del análisis crítico del discurso (ACD) desarrollada por Teun Van Dijk.

2. Movimiento contracultural surgido en Madrid y expandido a otras ciudades españolas que buscaba proyectar la imagen de una España moderna después de la caída del franquismo.

El período analizado fue de especial esplendor para la música académica cubana por la gran cantidad de festivales, conciertos y encuentros nacionales e internacionales que se produjeron. La revista *Ritmo* se hizo eco de este movimiento, demostrando así interés en el movimiento musical de un país considerado “periférico”. El análisis de una decena de textos vinculados con la música cubana de ese período arrojó algunas conclusiones interesantes: 1) Los músicos cubanos, al escribir en *Ritmo*, replican la versión oficial de la historia musical de Cuba, reforzando el proyecto político y social de la revolución. 2) La música cubana es presentada como un símbolo de identidad nacional y como una expresión de vanguardia a nivel continental. 3) Se evidencia un control del discurso por parte de una élite que define qué se puede decir y cómo, limitando la pluralidad de voces y construyendo un “otro” que se ajusta a la ideología dominante.

5. Susana de la Cruz Rodríguez escoge como tema central de su participación la biculturalidad del gaitero Eduardo Lorenzo Durán (1911-2003), hijo de inmigrantes gallegos nacido en Cuba que va a desarrollar su carrera a medio camino entre ambas naciones. A Cruz Rodríguez le interesa analizar cómo Lorenzo logra apropiarse de la identidad gallega a través del instrumento y cómo, una vez que regresa a Cuba, consigue adaptarse al nuevo entorno. Para ello se apoya en los trabajos de Fernando Ortiz (1940) y Néstor García Canclini (2001) sobre transculturación. A través de la revisión de fuentes hemerográficas y de entrevistas a sus alumnos y conocidos, De la Cruz reconstruye la trayectoria de Lorenzo, tanto en Galicia como a su regreso a la Isla, enfatizando cómo los cambios políticos y la ideología marcaron su carrera artística.

A comienzos del siglo xx, Argentina y Cuba fueron los destinos migratorios preferidos por los migrantes gallegos hacia las Américas, lo cual se reflejó en una gran cantidad de asociaciones, centros, clubes y hermandades fundados en esos países. En La Habana, la prensa gallega daba cuenta de la necesidad de mantener rasgos identitarios que sirvieran como elementos cohesionantes para esas comunidades. Bailes y música pertenecen a este conjunto de elementos, siendo la gaita y el tamboril los instrumentos más representativos. Lorenzo aprendió a tocar la gaita, instrumento representativo de la cultura gallega, en Galicia, lugar al que se trasladó muy niño. Años después regresó a una Habana muy distinta a la que dejó cuando se fue, pues posteriormente a la revolución de 1959, la situación de las asociaciones y grupos musicales, sobre todo de aquellos vinculados con lo español, se vio muy limitada. Esto debido al solapamiento o la necesidad de destruir de todo aquello que representara un símbolo cultural del antiguo grupo dominante. El haber nacido en Cuba le permitió a Lorenzo sortear esta situación. Así logró formar parte de agrupaciones de músicos cubanos, o de aquellas que estaban alineadas con las políticas del gobierno. Además de intérprete de la gaita, Lorenzo fue lutier y también maestro, formando cuatro generaciones de músicos en la Isla, con las cuales compartió bailes y repertorio, además del conocimiento sobre los instrumentos. Se convirtió así en un representante de ambas culturas, la gallega y la cubana, “un ejemplo vivo de la historia de mezclas, característica de un continente fundido de múltiples esencias” (Marín-López *et al.*, 2023, p. 405).

Camino en la creación académica contemporánea

Este bloque del libro agrupa cinco artículos sobre compositores y obras que, de alguna manera, conectan América con España y Portugal: el brasileño Hekel Tavares (1896-1969), los mexicanos Blas Galindo (1910-1993) y Mario Lavista (1943-2021), y el español exilado en México Rodolfo Halffter (1900-1987), abordados desde distintas aristas, vinculando sus biografías con el análisis de sus obras. El último artículo de esta sección está escrito por el compositor Manuel J. Ceide, quien, con carácter retrospectivo, explica el proceso creativo de su obra *Radicalia* (2004), a la que considera pilar fundamental de su propuesta estética.

1. Hekel Tavares es uno de los compositores más importantes de Brasil en el siglo XX, aunque su figura se ha visto opacada por su contemporáneo Heitor Villalobos (1887-1959). Barbara Mayer, a partir de entrevistas a su hijo y de la revisión del archivo del Instituto Moreira Salles en Río de Janeiro, hace un repaso de su trayectoria y analiza el medio en el que se desarrolló. Esta contextualización le permite comprender cómo su obra está signada por elementos amerindios, africanos y europeos.

Tavares nace en el estado de Alagoas, una región del Brasil con fuerte influencia amerindia, y vive en la hacienda de su padre, donde trabajaban gran cantidad de afrodescendientes. En su propiedad, donde había una capilla musical, participa en actividades folclóricas y en las tertulias musicales que se organizaban con frecuencia, aspecto éste que lo puso en contacto con la música europea. Sumado a esto, durante sus años de estudio trabajó como pianista en los teatros de variedades de Río de Janeiro, con lo cual manejó el repertorio de música popular del momento. Esta multiculturalidad moldeó el lenguaje musical del compositor, quien afirma que su objetivo era: “trazer para as Salas de Concerto o espírito da música popular do meu país” (Marín-López *et al.*, 2023, p. 414). Durante su vida realizó, al igual que otros de sus contemporáneos, extensos viajes de estudio para recopilar y transcribir música tradicional y folclórica con la intención de usar estos elementos en sus obras, alejándose así de la música europea y definiendo una música con lenguaje netamente brasileño. Barbara Meyer propone rastrear en algunas de las composiciones de Tavares los elementos indígenas y africanos. Aunque sus análisis no son profundos, sirven para señalar algunos giros melódicos, ritmos o temáticas que reflejan esta ascendencia. Un buen punto de partida para estudiar más a fondo la obra de este interesante compositor.

2. Otro de los compositores afectados a la tendencia nacionalista fue el mexicano Blas Galindo. Alfonso Pérez Sánchez hace un análisis técnico-expresivo de una de sus composiciones, las *Siete piezas para piano* (1952). Como metodología, Pérez Sánchez propone un contrapunto entre comentarios del compositor recogidos en varias entrevistas y su propio análisis de la obra. Ofrece, además, dar algunas recomendaciones interpretativas producto de su experiencia como pianista y comparar esa composición con obras de otros autores contemporáneos.

Antes de entrar de lleno en el análisis, Pérez Sánchez hace un repaso de la biografía de Blas Galindo y se adentra en su catálogo de obras para piano para contextualizar sus *Siete piezas*, ubicándolas dentro del segundo periodo que

abarca de 1945 a 1961. Ofrece hacer un “análisis formal simple” (Marín-López *et al.*, 2023, p. 437) de cada una de las partes de la obra, aunque no menciona qué metodología o marco teórico utilizará para hacerlo. En el análisis de Pérez Sánchez, se destaca la originalidad y complejidad de esta composición dentro del contexto del nacionalismo musical mexicano. Las piezas muestran una cuidadosa selección y combinación de elementos musicales, logrando un balance entre lo tradicional y lo innovador. Exploran una amplia gama de estilos y técnicas, pasando por la bitonalidad y el dodecafonismo, aunque tratados de manera poco ortodoxa y, a pesar de que pueden enmarcarse en el movimiento nacionalista mexicano, muestran una evolución hacia un lenguaje más personal y complejo de Galindo que incorpora elementos de la música europea y de vanguardia.

3. En cambio, el autor Carlos Villar-Taboada centra su análisis en la música del compositor español Rodolfo Halffter. Particularmente le interesan las obras realizadas durante su exilio en México a partir de los años 50, ya que en ellas Halffter logra una síntesis entre la vanguardia musical (representada por la técnica dodecafónica) y la tradición. A pesar de carecer de una formación académica formal, Halffter logró construir una obra rica y compleja con un lenguaje propio. Formó parte del llamado Grupo de los Ocho, que buscaba una renovación de la música española, influenciado por figuras como Debussy, Schönberg y Falla. Se exilia a México a raíz de la Guerra Civil española, donde continúa con su experimentación estética a la par que da clases en el Conservatorio Nacional de Música y dirige algunas publicaciones musicales. Esta necesidad de investigar lo llevó a crear la primera partitura dodecafónica escrita por un compositor español.

Villar-Taboada, después de revisar la bibliografía existente relacionada con el compositor y su obra y anotar sus carencias, propone un análisis de las composiciones de Halffter basadas en el dodecafonismo escritas en México, las cuales, a pesar de usar esa técnica, siguen conectadas con el patrimonio histórico y con la tradición folclórica de España. Para ello, Villar-Taboada hace una propuesta metodológica novedosa “porque concilia dos tendencias aparentemente contradictorias y todavía con un uso relativamente reducido: la teoría armónica atonal y dodecafónica, como análisis estructural, y la teoría de los tópicos, como método para el análisis semiótico” (Marín-López *et al.*, 2023, p. 463). Esta metodología la aplica a *Tres hojas de álbum* (1953), señalada como la primera composición serial de un compositor mexicano, y a otras obras del periodo en cuestión. Como resultado, destaca en Halffter la capacidad para fusionar elementos de la tradición musical española con las técnicas vanguardistas de la Segunda Escuela de Viena. Su utilización de la serie dodecafónica es para dialogar con la música del pasado, ya que utiliza formas musicales tradicionales (sonata, scherzo, etc.) y elementos del folclore español (modo frigio y los ritmos populares, etc.). Halffter desarrolla un estilo personal utilizando de manera innovadora elementos como la tríada aumentada, las simetrías hexacordales, ciertos hexacordos y tricordos específicos en una síntesis única entre la vanguardia, el historicismo y la etnicidad, creando un sonido moderno y personal.

4. Mario Lavista es uno de los compositores mexicanos contemporáneos más interesantes, por lo que siempre será atractivo analizar su música. Ana R. Alonso-

Minutti propone hacerlo tomando como punto de partida la intertextualidad (Marín-López et al., 2023, p. 488)³ entre dos de sus obras sacras: *Cristo de San Juan de la Cruz* (Tropo para Salvador Dalí) (2003-2004), para ensamble orquestal, y *Requiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños. Alonso-Minutti se propone descubrir y comprender las redes intertextuales tejidas en estas dos composiciones.

La primera de las obras fue un encargo para celebrar el centenario del nacimiento de Salvador Dalí. Lavista tomó como inspiración una de sus pinturas, el *Cristo de San Juan de la Cruz*. Ya aquí podemos hablar de intertextualidad, pero, además, Alonso-Minutti encuentra referencias a obras anteriores del propio Lavista, entre ellas, a su *Missa Brevis*, a su *Lacrymosa* y a su *Responsorio*. También la elección del tropo como estructura puede considerarse una referencia a la música sacra medieval. Por otro lado, el nombre de cada uno de los movimientos de la composición proviene de una obra de Federico García Lorca: la *Oda a Salvador Dalí*. Alonso-Minutti hace un detallado análisis tanto del texto como de la música para establecer estas redes de conexión. La segunda obra analizada es el *Requiem de Tlatelolco*, última composición a gran escala escrita por Lavista antes de su fallecimiento. Alonso-Minutti analiza con minuciosidad letra y música para anotar las referencias intertextuales. Este tipo de análisis permite establecer relaciones que van más allá de la música, aspecto buscado por el propio Lavista quien, a través de su música religiosa, “establece espacios de comunión con las personas de su pasado y su presente y nos invita a ver su música como un espejo de su propia trayectoria compositiva” (Marín-López et al., 2023, p. 510).

5. Manuel J. Ceide se convierte en objeto y sujeto en su escrito, pues analiza su propia obra *Radicalia*, compuesta en 2004 y basada en una de sus composiciones anteriores estrenada en 1997. Según las propias palabras de Ceide, “la pieza es punto de encuentro entre la propuesta estética del compositor y los materiales literarios construidos a partir de textos tomados del libro *Bestiario dos descontentos*, del escritor gallego Miguelanxo Murado” (Marín-López et al., 2023, p. 518). La intención de Ceide es crear un imaginario *a posteriori* y describir el proceso creativo de *Radicalia*. Utilizando los conceptos de “escena situada” y de “vanguardia situada”, acuñados por Liliana González (2013) y María Gabriela Guembé (2002, pp. 32-39) como marco teórico, el compositor contextualiza sus memorias de la ciudad de Lugo, espacio y lugar de encuentro entre la propuesta del *Bestiario* y *Radicalia*. Luego pasa a deconstruir el texto de Murado para adaptarlo a una plantilla instrumental atípica (que, de acuerdo al autor, “plantea propuestas performáticas que, una vez presentes en la partitura, habrán de moldear la acción escénica del ensamble”) (Marín-López et al., 2023, p. 524), coro hablado, una voz femenina (soprano o mezzo) y la audiencia. Con esta combinación, el autor pretende buscar un sonido original y subversivo “a partir de su estructura atípica” (Marín-López et al., 2023, p. 528). Al incluir a la audiencia como un instrumento más, se rompe la barrera público-artista y “la experiencia musical adquiere un carácter casi

3. El término intertextualidad generalmente se refiere a la ubicación en una obra de “citas musicales, las alusiones y los préstamos presentes ...”. En el caso de la obra de Lavista, también puede haber intertextualidad entre su música y otras artes como la literatura o la pintura, o también entre sus mismas obras.

de ritual colectivo" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 530). En el artículo, Ceide repasa otros aspectos de la partitura que reafirman su carácter innovador y subversivo en cuanto a forma, estructura y lenguaje tonal, así como los autores que marcaron la pauta a seguir. Finaliza afirmando que esta obra tiene especial importancia para él como referente para el proyecto Álea 21 que actualmente desarrolla en Puerto Rico.

Grabación de repertorios iberoamericanos: itinerarios de ida y vuelta

Este último bloque del libro presenta estudios de caso que abordan la problemática sobre cómo artistas latinoamericanos se adaptaron y se integraron a mercados culturales extranjeros, especialmente los españoles. Especial interés reviste el análisis de cómo manejaron la dualidad cultural y las influencias translocales para integrarse y tener éxito en nuevos contextos.

1. Juan Carlos Poveda escribe un interesante capítulo de esta sección del libro basado en la película *The Cuban Love Song* (1931), tomada como caso de estudio para hablar de la diplomacia cultural entre Estados Unidos de América y América Latina en la primera mitad del siglo XX, años en los que se desarrolló la "Política del buen vecino" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 548), iniciativa diplomática implementada por el presidente de Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, a partir de 1933. Poveda busca identificar los recursos musicales y las técnicas cinematográficas empleadas para construir una imagen estereotipada de Cuba y, por extensión, de América Latina. Este trabajo forma parte de uno de mayor extensión que desarrolló analizando cientos de películas producidas por Hollywood vinculadas con América Latina.

The Cuban Love Song, un musical dirigido por W. S. Van Dyke y producido por Metro-Goldwyn-Mayer, contó con la participación de Ernesto Lecuona y la Orquesta Hermanos Palau. Poveda utiliza el "análisis cronológico" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 549), una metodología propuesta por Caldera-Serrano, (2014, pp. 147-158) para registrar aquello considerado como "latino". Entre estos elementos están, por un lado, la utilización de música o músicos latinos como elenco o como productores o arreglistas, incidiendo no sólo en la calidad de la música, sino también en otros elementos como la coreografía, los bailes y el vestuario, y por otro, la locación "auténtica", no sólo en términos de geografía, sino de la utilización de instrumentos, vestimenta, paisajes, etc., basada en estereotipos de lo exótico, lo sensual y lo salvaje. Si bien el análisis se centra en la producción del caso de estudio, se reconoce la necesidad de investigar cómo las audiencias cubanas y latinoamericanas recibieron estas representaciones y cómo estas recepciones influyeron en las relaciones diplomáticas y en la construcción de identidades nacionales.

2. Mirta Marcela González Barroso escoge un cancionero español como ejemplo de las relaciones culturales entre Argentina y España, *Canciones del tiempo de Maricastaña* (1958), grabado por dos cantautoras argentinas, María Elena Walsh (1930-2011) y Leda Valladares (1919-2012). Es un modelo propicio para ello, pues las cantantes quisieron rendir un homenaje al repertorio de canciones populares y tradicionales españolas. Como metodología de trabajo, González Barroso recurre a la revisión hemerográfica y al estudio de la performance propuesto por Juan Pablo González (2009).

Después de hacer una breve reseña de las tres mujeres que se mencionan en el disco, González comenta el repertorio que contiene. Son catorce canciones españolas que se escuchan desde México hasta la Patagonia y forman parte del folclore de estos países. Para el análisis, se tomaron dos de las canciones, "Tres morillas" y "En qué nos parecemos". A través de un análisis comparativo de las *performances* más antiguas y lo grabado por el Dúo Walsh-Valladares, González Barroso establece similitudes y diferencias en los distintos renglones. Este estudio da cuenta de la circulación de estas canciones en América y dentro de España, con sus respectivas adaptaciones, cambios, modificaciones, cortes e incorporaciones, que no hacen sino demostrar la singularidad de cada región.

3. El binomio artístico formado por Nacha Guevara (1940-) y Alberto Favero (1944-) es el caso de estudio abordado por Rosalía Castro Pérez, quien se enfoca en dos de sus primeros discos, *Nacha de noche* y *Amor de ciudad grande*, analizándolos según los conceptos de Leslie Dunn y Nancy Jones (1994) para la vocalidad, las categorizaciones de Allan Moore (2012) para la canción grabada y el enfoque de la *performance* de Judith Butler (1995).

El dúo de artistas Nacha Guevara y Alberto Favero se estableció en España huyendo de la dictadura militar argentina entre 1976 y 1982, lapso en el cual graba siete discos. El análisis que hace Castro Pérez le permite detectar grandes diferencias entre dos de sus trabajos discográficos. El primero de ellos es la grabación de la obra de teatro *Nacha de noche*, en la que destacan el sarcasmo y la ironía en un espectáculo que abreva del *music hall* argentino en tanto "escena translocal", con gran aceptación entre el público español. *Nacha de noche* capitaliza el éxito de su espectáculo homónimo, capturando a una audiencia urbana. En cambio, *Amor de ciudad grande* presenta una Guevara más convencional, con un repertorio de crítica social y trasfondo político presente en las diez canciones de cantautores latinoamericanos, con lo cual acerca este repertorio al público español. Aunque la versatilidad vocal de Nacha Guevara se manifiesta en ambos discos, hay claras diferencias en la manera de cantar, destacando una expresión teatral cargada de ironía en el primero, y una expresiva línea melódica en el segundo.

4. El cantautor y guitarrista argentino Mario Roque Fernández Narvaja (1951) también se exilió en España en 1977 durante la dictadura militar. Andrea Bolado Sánchez hace un análisis comparativo de sus dos primeras producciones discográficas, *Quién...* (1978) y *Un amante de cartón* (1981). En la primera, el artista aún trabaja cercano al folk; en la segunda, se nota su inserción dentro de las corrientes de la escena musical española. La intención de Bolado Sánchez es comprender la transición del músico aplicando los conceptos de escena translocal (Bennett *et al.*, 2004)

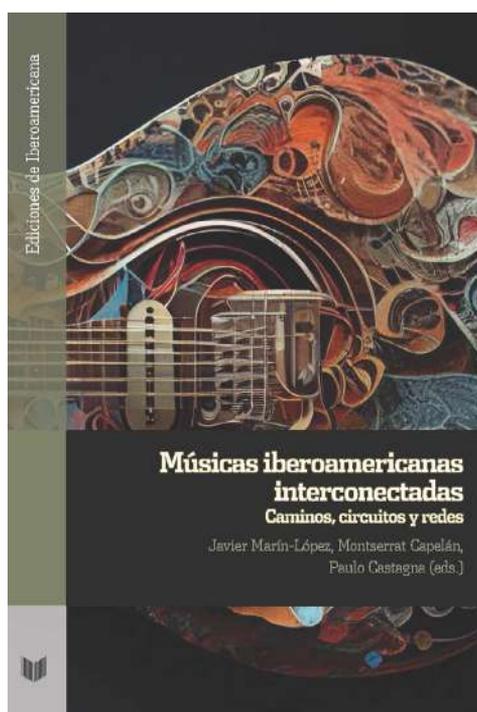
Roque Narvaja enfrenta el desafío de introducirse en el mercado musical español después de haber logrado éxito en Argentina, seleccionando elementos de su cultura y experiencia musical. Su integración es facilitada por la escena translocal argentina en España desde los años sesenta. Narvaja se asocia con la canción de autor, usando recursos poético-musicales del folclore argentino y temas de conciencia social. Su transición es notable con su segundo disco *Un amante de cartón*, con el que

busca asentarse en la escena musical española. Narvaja mantiene una dualidad en su producción musical: por un lado, canciones adaptadas al público español, y por otro, canciones que conservan elementos de su origen argentino. Este proceso de transculturación le permite integrarse exitosamente en la escena musical española, a pesar de las renunciadas y apropiaciones necesarias para adaptarse a su nuevo contexto.

A modo de conclusión

Músicas iberoamericanas interconectadas ofrece una visión panorámica de las redes musicales que han tejido un entramado sonoro en Iberoamérica desde la época colonial hasta la actualidad. A través de una serie de estudios de caso, el libro explora cómo la música circuló, se transformó y se hibridó. Se destaca la importancia de las redes trasatlánticas en el periodo colonial, la movilidad de músicos y compañías en el siglo XIX, y la construcción de identidades nacionales a través de la música en el siglo XX, enfatizando la necesidad de una perspectiva interconectada para comprender la complejidad y diversidad de las músicas iberoamericanas.

Este compendio de investigaciones revela cómo la música ha sido un vehículo de intercambio cultural, un elemento de construcción de identidades y un reflejo de los procesos históricos y sociales de la región. Al analizar la circulación de instrumentos, partituras y músicos, así como las prácticas musicales y las instituciones que facilitaron estos intercambios, el libro contribuye a una mejor comprensión del universo sonoro iberoamericano como un todo interrelacionado.



Referencias

- Bennett, A. y Peterson, R. A. (Eds.). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville. Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Butler, J. (1995). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge.
- Caldera-Serrano, J. (2014). Resumiendo documentos audiovisuales televisivos: propuesta metodológica. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 19(2), 147-158. <http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/1866>
- Dunn, L. C. y Jones, N. A. (Eds.). (1994). *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge University Press.
- Rodríguez, V. E., Marín-López, J., & Pichaco, B. V. (Eds.). (2021). *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas* (1st ed.). Dykinson, S.L. <https://doi.org/10.2307/j.ctv282jfwp>
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- González Moreno, L. (2013). *Federico Smith. Cosmopolitismo y vanguardia*. La Habana, Ediciones CIDMUC.
- González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, xxiii, 23.
- Guembé, M. G. (2007). Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. *Huellas de la Ciudad Universitaria de la UNCUYO*, Boletín Música 18°. Argentina, Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo, pp. 32-46.
- Marín-López, J. (Ed.). (2020). *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. <https://dspace.unia.es/handle/10334/5381>
- Marín-López, J. (2022). "Hacia una 'historia conectada' de la música colonial latinoamericana". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 7(2), pp. 1-37. <http://dx.doi.org/10.5070/D87259374>

Marín-López, J., Capelán, M. y Castagna, P. (Eds.). (2023). *Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes*. Iberoamericana Vervuert.

Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (1st Edition). Routledge.

Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Ciencias Sociales.

Waisman, L. (2019). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.