

ESCENAS DIVERSAS

DRAMA, HUMOR Y MÚSICA

Coordinador

Pablo Alejandro Suárez Marrero

Universidad Nacional Autónoma de México (México)



Bridging Languages and Scholarship

Serie en Música



VERNON PRESS

Copyright © 2023 by the authors.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, ni almacenada en un sistema de recuperación de datos, ni transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopiado, grabado u otro, sin el permiso previo por parte de Vernon Art and Science Inc.

www.vernonpress.com

En América:
Vernon Press
1000 N West Street, Suite 1200,
Wilmington, Delaware 19801
United States

En el resto del mundo:
Vernon Press
C/Sancti Espiritu 17,
Malaga, 29006
Spain

 Bridging Languages and Scholarship

Serie en Música

Número de control de la Biblioteca del Congreso (EEUU): 2022950352

ISBN: 978-1-64889-589-0

Los nombres de productos y compañías mencionados en este trabajo son marcas comerciales de sus respectivos propietarios. Si bien se han tomado todas las precauciones al preparar este trabajo, ni los autores ni Vernon Art and Science Inc. pueden ser considerados responsables por cualquier pérdida o daño causado, o presuntamente causado, directa o indirectamente, por la información contenida en él.

Se han hecho todos los esfuerzos posibles para rastrear a todos los titulares de derechos autor, pero si alguno ha sido pasado por alto inadvertidamente, la editorial se complacerá en incluir los créditos necesarios en cualquier reimpresión o edición posterior.

Diseño de portada: Vernon Press.

Imagen de portada: rawpixel.com (Freepik).

Contenido

Listado de tablas	vii
Listado de imágenes	ix
Resumen	xiii
Prefacio	xv
Pablo Alejandro Suárez Marrero <i>Universidad Nacional Autónoma de México (México)</i>	
Capítulo 1. Parodia, sátira y humorada en la zarzuela en torno a L' Africaine (1865) de Meyerbeer	1
Nuria Blanco Álvarez <i>Escuela Superior Musical Arts Madrid (España)</i>	
Capítulo 2. La escena de la música popular bonaerense de entresiglos (1880-1920): interculturalidad, apropiación e hibridación	17
Daniela A. González <i>Universidad de Buenos Aires (Argentina)</i>	
Capítulo 3. Magisterios de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, Michoacán (1921-1993): breve historia institucional	39
Alfredo Hernández Cadena <i>Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)</i>	
Capítulo 4. Música nacional y campo intelectual en Cuba (1940-1950): anatomía de un discurso	65
Maday Nicolás Domínguez <i>Universidad de La Habana (Cuba)</i>	

Capítulo 5. Chava Flores, escenas de humor y legitimación en <i>La esquina de mi barrio</i> (1957)	83
Eddie Eynar Ruíz-Trejo <i>Universidad Nacional Autónoma de México (México)</i>	
Capítulo 6. Ópera en la Orquesta Sinfónica de Michoacán (1988-2021): programación y circulación artística	109
Jesús Gutiérrez Guzmán <i>Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)</i>	
Capítulo 7. El Pacto y el <i>Tamunangue's Now</i> (1990): humor, música y resignación de una escena local	133
Luis Pérez Valero <i>Universidad de las Artes (Ecuador)</i>	
Capítulo 8. Escena <i>manguebeat</i> (1992-2010): hibridismo, crítica social y transformaciones simbólicas	153
Luciana Ferreira Moura Mendonça <i>Universidad Federal de Pernambuco (Brasil)</i>	
Capítulo 9. La <i>Nostalgia</i> y lo vivido (2014-2021): La Bruja de Texcoco y la posibilidad de una escena <i>trans*global</i>	171
Marusia Pola Mayorga <i>Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (México)</i>	
Capítulo 10. Tejidos de legitimidad indígena en la escena musical <i>Q uillasinga</i> de la Montaña (2016-2021)	203
Laura Erazo Serrano <i>Universidad de Antioquia (Colombia)</i>	

Capítulo 11.

Solidariz-arte (2020): redes sociales y estrategias asociativas frente a la crisis del trabajo musical en la pandemia

227

Marta Flores

Universidad Nacional del Comahue (Argentina)

Lorena Vargas Ampuero

Universidad Nacional del Comahue (Argentina)

Capítulo 12.

¡Se acabó! Agencia sociopolítica y gesto multimodal en el videoclip cubano *Patria y Vida* (2021)

245

Renier Garnier García

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Pablo Alejandro Suárez Marrero

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Autores

269

Índice analítico

275

Listado de tablas

Tabla 1.1	Números musicales suprimidos y mutilados para el estreno madrileño de <i>La africana</i> (1865)	6
Tabla 1.2	Números musicales eliminados por Fétis para el estreno parisino de <i>L'Africaine</i> (1865)	6
Tabla 3.1	Escuelas de música sacra en el Bajío mexicano	44
Tabla 3.2	Presentaciones artísticas de la Escuela Superior de Música Sacra de Morelia	45
Tabla 6.1	Presentaciones de óperas por la Orquesta Sinfónica de Michoacán (1988-2014)	129
Tabla 12.1	Registro de la escena videoclipera (2021-2022) en torno a <i>Patria y Vida</i>	248

Listado de imágenes

Imagen 2.1	Baile de máscaras en el Club del Progreso	28
Imagen 2.2	Carroza de la comparsa <i>Pierrots del Sur</i>	30
Imagen 2.3	Comparsa criolla <i>La Resaca</i> con disfraces de gauchos	30
Imagen 2.4	Retrato de “falsos negros”	31
Imagen 5.1	Salvador “Chava” Flores y Armando Soto La Marina “El Chicote”	85
Imagen 5.2	Salvador “Chava” Flores	86
Imagen 5.3	Salvador “Chava” Flores y Armando Soto La Marina “El Chicote”	87
Imagen 5.4	Salvador “Chava” Flores, no identificado y José Alfredo Jiménez	92
Imagen 5.5	Salvador “Chava” Flores	104
Imagen 6.1	Ópera <i>Rigoletto</i> en el Teatro Morelos	114
Imagen 6.2	Ópera <i>Rigoletto</i> . De izquierda a derecha el tenor Alfonso Navarrete, la soprano Lesbia Domínguez, la <i>mezzosoprano</i> Guadalupe Góngora, bajo José Luis Flores, el director Enrique Diemecke y la soprano Lourdes Ambriz.	115
Imagen 6.3	Ópera <i>Il barbiere di Siviglia</i> en el Teatro Morelos, al frente el maestro Antonio Tornero	116
Imagen 6.4	Ópera <i>La Traviata</i> en Morelia, 1990	118
Imagen 6.5	Ópera <i>La Traviata</i> en Morelia, 1990	118
Imagen 6.6	Ópera <i>Orfeo y Eurídice</i> en Morelia	123
Imagen 6.7	Ópera <i>Yuzuru</i> en el Teatro Ocampo de Morelia	123
Imagen 6.8	Ópera <i>L'elisir d'amore</i> en el Teatro Obrero en Zamora	125
Imagen 6.9	Ópera <i>La Leyenda de Rudel</i> en el Teatro Ocampo de Morelia	126
Imagen 6.10	Ópera <i>Carmen</i> en el Teatro Obrero de Zamora	127
Imagen 6.11	Ópera <i>Las bodas de Fígaro</i> ISOFOM	128
Imagen 9.1	La Bruja y sus Conjureros (2014)	180
Imagen 9.2	La Bruja y sus Conjureros (2014)	181

Imagen 9.3	La Bruja de Texcoco con traje de Tehuana y traje de Maringüia	183
Imagen 9.4	Paralelos de “Si Pudiera Desear Algo” de Dora García, fragmentos de las luchas feministas gestadas en México (2018-2022) y el proceso compositivo de “Nostalgia”	188
Imagen 9.5	Inicio de la chilena en “Nostalgia” de la Bruja de Texcoco	191
Imagen 9.6	La Bruja de Texcoco y Gabriela Ruiz, <i>aka</i> Leather papi, en la exposición “Fronteras Desvanecidas” (2018) sobre arte transfronterizo	194
Imagen 9.7	La Bruja de Texcoco y el colectivo artístico La Pocha Nostra durante el encuentro internacional de poesía performática “Glosalia 2018”	195
Imagen 9.8	La Bruja de Texcoco y Dorian Wood en concierto en la Ciudad de México (2019)	195
Imagen 9.9	“Beso Transfronterizo”, La Bruja de Texcoco y la artista y activista Argentina Bartolina Xixa	196
Imagen 9.10	La Bruja y el artista y activista Muxe Lukas Avendaño en La fiesta de la Palabra y la Diversidad (2019)	197
Imagen 9.11	La Bruja de Texcoco en el Día del Orgullo Gay (Ciudad de México, 2019)	197
Imagen 9.12	<i>ChalChiuhtlicue</i> : La Bruja de Texcoco transfigurada por Andrés Mañón para la ópera prehispánica del dramaturgo mexicano Pepe Romero	198
Imagen 10.1	Localización geográfica del municipio de Santiago en el Departamento de Putumayo (Colombia)	206
Imagen 10.2	Churo Cósmico del Río Negro (Putumayo, 2022)	207
Imagen 10.3	Conjunto de músicos tradicionales de la comunidad <i>Quillansinga</i> de la Montaña en el Carnaval de Negro y Blancos (2020)	213
Imagen 10.4	Integrantes del Proyecto Churo-LAB	220
Imagen 10.5	Agarre del arco de don Humbertino Jojoa	221
Imagen 12.1	Análisis espectrográfico y morfológico de <i>Patria y Vida</i>	255
Imagen 12.2	Representación gráfica del gesto multimodal de la introducción de <i>Patria y Vida</i>	256

Imagen 12.3	Ubicación de la línea de gancho “Se acabó” en los estribillos de <i>Patria y Vida</i>	258
Imagen 12.4	Capturas de los personajes y composiciones visuales del estribillo que corresponden al gesto multimodal en torno a la línea de gancho “¡Se acabó!”	259
Imagen 12.5	Composiciones y planos pertenecientes al gesto multimodal que integra el segundo rapeo de <i>Patria y Vida</i>	261
Imagen 12.6	Análisis semántico de los últimos diez mil comentarios en <i>Patria y Vida</i>	262

Resumen

En el presente libro colectivo se apuesta por la diversidad de las escenas musicales como una de sus mayores fortalezas en el ámbito iberoamericano. De esa forma, el concepto de escenas se convierte en un ámbito discursivo oportuno para construir aproximaciones dinámicas y flexibles a las regiones desde sus quehaceres musicales, ya sea en el pasado histórico o en el accionar reciente. De ese modo, se busca contribuir a los actuales debates sobre las escenas musicales desde su propia diversidad, asociada a elementos discursivos propios del drama social y el humor inteligente. Para ello, se propone un recorrido casuístico y diacrónico por ejemplos particularizados sobre prácticas musicales que se gestaron en localidades propias de Iberoamérica, desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad. Este volumen constituye un compendio de estudios sobre prácticas musicales acontecidas en ciudades de España, Argentina, México, Cuba, Venezuela y Colombia. Desde su individualidad, en cada capítulo se busca conciliar una mirada histórica a pasadas escenas y su pervivencia en documentos musicales de diversa índole: partituras, grabaciones sonoras, exponentes iconográficos, medios de difusión y materiales audiovisuales. Además, se aborda la creciente virtualización y desterritorialización física de las escenas musicales regionales en aras de un deseado alcance glocal, a raíz de la situación pandémica causada por el Covid-19. Sin duda, considero que esta obra editorial puede contribuir a revivir pretéritos debates sobre nuestras escenas musicales, así como la creación de nuevas y múltiples instancias comunicativas para la socialización de conocimientos especializados relacionados con prácticas sonoro-musicales en sociedad, con amplio respeto a su propia diversidad germinal y expresiva.

Prefacio

Pablo Alejandro Suárez Marrero

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

De modo general, como apunta Will Straw, la noción de escena musical es bastante rica, tanto que es utilizada por investigadores, profesionales y docentes de modo circunstancial y diversificado en todo tipo de comunicación académica (En Pereira y Janotti 2013, 13-28). Esto ha sido visto como una debilidad para la aplicación empírica de dicho constructo, criterio ejercido a partir de la identificación de su porosidad y equívocidad semántica. Sin duda, ello puede limitar su propia operatividad para generar nuevos conocimientos y consensos sobre determinadas prácticas sonoro-musicales. Contrario a lo anterior, en el presente libro se apuesta por la diversidad de las escenas musicales como una de sus mayores fortalezas. De esa forma, el concepto se convierte en un ámbito discursivo oportuno para construir variadas aproximaciones dinámicas y flexibles al quehacer musical iberoamericano, ya sea del pasado histórico o del accionar reciente. En ese sentido, para John Connell y Chris Gibson:

[...] la singularidad de las escenas musicales locales es sencilla; la música se hace en contextos geográficos, socioeconómicos y políticos específicos, y es probable que las letras y los estilos reflejen las posiciones de los escritores y compositores dentro de estos contextos. (2003, 90)

Estos profesores acuden a una perspectiva interdisciplinaria para analizar escenas locales, nacionales y/o globales, así como explorar diversas posturas sobre música en sus contextos germinales. De ese modo, profundizan en las disímiles formas en que lugares, sonidos e identidades pueden generar nociones de espacialidad y culturas en, desde y para las músicas populares. Por tanto, para estos investigadores las escenas musicales se encuentran vinculadas a sitios delimitados en su geografía, a las percepciones cotidianas sobre el lugar, así como a migraciones de personas y productos culturales a través del espacio físico. Desde esta perspectiva, se acercan a las escenas musicales como expresiones particulares de producción de culturas locales en lugares, regiones o ciudades. En ese mismo tenor, Andy Bennett puntualiza desde al ámbito anglosajón:

El concepto de escena ha sido utilizado durante mucho tiempo [...] para describir los grupos de músicos, promotores y fanáticos [...] que crecen en torno a géneros musicales particulares. Por lo general, este uso cotidiano de escena se ha referido a un espacio local singular, generalmente una

ciudad o distrito, donde se originó un estilo particular de música o se apropió y adaptó localmente. (2004, 223)

Bajo esa tesitura, el término de escenas musicales se ha empleado en investigaciones donde se establecen relaciones entre expresiones sonoras y teorías sociales desde perspectivas localistas, culturales, históricas y musicológicas, en menor medida. En todo caso, estas buscan trascender marcos teóricos lineales sobre subculturas y sus expresiones sonoras. De ese modo, los abordajes empíricos sobre crítica musical, desarrollo profesional, instituciones artísticas e industrias culturales convergen en la construcción de contextos que coadyuvan a una comprensión holística de prácticas musicales en relación con sus espacios generadores. Para Bennet, la utilización de las escenas musicales como concepto académico cumple una función operativa, relacionada con “[...] mapear el significado sociocultural de la música en el contexto de la vida cotidiana” (2004, 223).

Esta perspectiva hace de las escenas musicales una categoría útil para desentrañar procesos socioculturales que generan sentidos de comunidad mediante prácticas sonoro-musicales situadas en tiempo y lugar. Por eso, permite un acceso a aquellos marcadores que caracterizan a formas particulares de expresión cuya materialidad sea el sonido, así como permite entender los vehículos discursivos que legitiman o desacralizan estilos musicales específicos. Ya sea de alcance local, translocal o virtual (Bennet y Peterson 2004), las investigaciones sobre escenas musicales permiten un acercamiento particularizado a disímiles formas de concebir la vida musical en comunidad. En el actual mundo capitalizado, las escenas musicales pasan por un inexorable escrutinio de los modos de producción y de consumo de los objetos culturales que ocupan sonidos como materia prima, con especial atención a las características intrínsecas de las formaciones económicas-sociales que condicionan el trabajo abstracto conocido como música.

En ese mismo sentido, para Simone Pereira y Jeder Janotti el concepto de escenas musicales constituye una forma académica para abordar algunos de los complejos procesos de territorialización de prácticas musicales. Para ello, esclarecen que “La noción de escena está directamente relacionada con las formas en que ciertos movimientos culturales proyectan mundos y etiquetan asuntos musicales” (Pereira y Janotti 2013, 5). Ello implica la atención pormenorizada de alocuciones autorreferenciales de críticos, músicos y profesionales que realizan sobre sus prácticas, así como los sentidos que adquieren estas para quienes las consumen desde el exterior. En tanto productoras sonoras de sentido cultural, estos profesores abordan las escenas musicales desde las relaciones entre territorio, prácticas y modos de materializar lo cotidiano en música. Como generaliza Vincenzo Cambria:

El concepto de escenas musicales ha llamado la atención de investigadores de diversos campos disciplinares que trabajan con la música como base de un nuevo modelo de investigación [...] dirigido a comprender las relaciones que se establecen en torno a las prácticas musicales dentro de dimensiones espaciales específicas. (2017, 1)

Al trascender su origen periodístico, el profesor alude a un creciente entusiasmo hacia las investigaciones académicas sobre las escenas musicales durante el siglo XXI. Con el rescate de las condicionantes translocales y virtuales de Bennet y Peterson (2004) sobre la música en el mundo contemporáneo, Cambria llama a redefinir la dimensión socioespacial de estos estudios, así como a comprender la elasticidad disciplinar de dichas reflexiones. El propio investigador clarifica que no existe un único modelo analítico o guía de estudio para abordar las relaciones entre las dimensiones espaciales y locales que condicionan las prácticas musicales. Sin embargo, sugiere que las escenas musicales se deben abordar como formas complejas de interacción e interconexiones humanas (Cambria 2017, 12).

Bajo ese orden de ideas, Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val corroboran que el término de escenas musicales “[...] ha ganado un protagonismo creciente y se ha consolidado como concepto central en los estudios globales sobre músicas populares” (2018, 65). Para ello, exponen el desarrollo interdisciplinar que ha derivado de dicha categoría, la pervivencia de una heterogeneidad en los discursos académicos sobre esta y la centralidad que gana sus protagonistas en la relación música-espacio. Resulta importante la problematización que realizan estos profesores sobre las categorías espaciotemporales planteadas por Bennet y Peterson (2004). En ese sentido, entienden que “[...] los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas” (Pedro, Piquer y del Val 2018, 69).

Sin lugar a duda, con el presente libro se busca contribuir a los actuales debates sobre las escenas musicales desde su propia diversidad, asociada a elementos discursivos pertenecientes el drama social, el humor inteligente y las prácticas sonoras. En atención a lo expuesto con anterioridad, en el volumen convergen doce capítulos que abordan igual número de escenas musicales que acontecieron entre 1865 y 2022 en disímiles geografías de Iberoamérica. Cada uno de estos apartados constituye un estudio de caso sobre prácticas sonoro-musicales realizadas en, desde y/o para Barquisimeto (Venezuela), Buenos Aires (Argentina), Ciudad de México (México), La Habana (Cuba), Madrid (España), Morelia (México), Neuquén (Argentina), Recife (Brasil) y Santiago del Putumayo (Colombia). Como se puede apreciar, al profundizar en cada una de dichas escenas musicales en tiempos y lugares diferentes, se

enfatan en sus particularidades y características discursivas que conducen a disímiles enfoques sobre el concepto central.

Los capítulos 1, 2, 3, 5 y 7 fueron escritos por Nuria Blanco (España), Daniela A. González (Argentina), Alfredo Hernández (México), Eddie Eynar (Argentina-México) y Luis Pérez (Ecuador-Venezuela), respectivamente. Estos autores abordan las escenas musicales que estudian como espacios físicos y/o geográficos en el que convergen actores sociales heterogéneos. A su vez, estos individuos en sociedad desempeñaron diversos roles en entornos institucionales, donde las prácticas sonoras resultan y generan, a su vez, en un intercambio continuo de materiales musicales y poéticos, juicios de valor y representaciones sociales. Por su parte, los capítulos 4, 8, 9 y 12 surgieron de las manos de Maday Nicolás (Cuba), Luciana Mendonça (Brasil), Marusia Pola (México), Renier Garnier (Cuba-México) y Pablo Suárez (Cuba-México). En contraste con el primer grupo mencionado, para estos autores las escenas musicales resultan de campos intelectuales o ideológicos que han dado forma a nuevas relaciones entre expresiones musicales, nacionalidades y personalidades artísticas de grupos socio-intelectuales específicos.

Mientras tanto, los capítulos 6, 10 y 11 fueron llevados a cabo por Jesús Gutiérrez (México), Laura Erazo (Colombia), Marta Flores (Argentina) y Lorena Vargas (Argentina). En estos casos se apunta al papel que desempeñaron algunas instituciones y comunidades en la configuración de diferentes escenas musicales, así como sus implicaciones en las políticas culturales de los territorios estudiados. Además, algunos autores muestran su interés hacia las nuevas tecnologías de la información y los medios de comunicación para ilustrar cómo pueden ser cruciales para articular las escenas musicales ante la creciente virtualización de la realidad actual. Tal es el caso de los capítulos 11 y 12, donde se abordan disímiles formas de expandir los espacios para el trabajo musical en el ámbito digital y una creciente noción sobre la definición de comunidades artísticas desde expresiones de resistencia laboral y/o política.

En última instancia, la diversidad espacial y temporal que acoge el presente libro conduce al ejercicio consciente de diferentes metodologías de trabajo y marcos analíticos que coexisten en instituciones de educación superior y centros de investigaciones de la región, así como a modelos de estudios legitimados durante la última década de trabajos musicológicos en la región. Sin embargo, desde su individualidad, en cada capítulo se busca conciliar una mirada histórica a pasadas escenas musicales y su pervivencia en tipologías documentales de diversa índole. Estos escritos se dirigen a una audiencia académica multidisciplinar, que desborden los marcos restrictivos del lenguaje musical y acudan a dichas escenas como fuentes de información para estudios sociales, históricos, culturales y comunicológicos, entre otros con orientación humanística. En ese sentido, en este volumen emergen temáticas transversales que pueden

coadyuvar a enriquecer las actuales escenas musicales de Iberoamérica: apropiación musical, hibridación cultural y relaciones transfronterizas físicas y/o virtuales.

Como cierre a este prefacio, quisiera agradecer a Vernon Press y a su equipo de trabajo por la oportunidad de materializar este libro. Además, debo hacer mención especial a cada uno de los autores que participaron, cerraron filas en torno al tema propuesto, debatieron algunos criterios teórico-prácticos y atendieron los requerimientos editoriales solicitados a lo largo de dicha aventura. De igual modo, reconozco a cada revisor y par académico que nos dedicó un poco de su tiempo para la dictaminación de los capítulos publicados y el libro íntegro, puesto que sus opiniones y recomendaciones enriquecieron el resultado final. De modo personal, agradezco al Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato, institución docente donde surgió esta necesidad de discursar sobre las escenas musicales en Iberoamérica; así como a la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, espacio institucional que brindó continuidad y pináculo a las ideas acá vertidas. Sin duda, considero que el presente libro puede enriquecer los debates sobre temas recurrentes en las escenas musicales iberoamericanas, así como crear nuevas instancias para la socialización de conocimientos sobre nuestras prácticas sonoras.

Referencias

- Bennett, Andy y Richard Peterson (edits.). 2004. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: University of Vanderbilt Press.
- Bennett, Andy. 2004. "Consolidating the music scenes perspective." *Poetics* 32: 223-234. doi: 10.1016/j.poetic.2004.05.004.
- Cambria, Vincenzo. 2017. "Cenas musicais: reflexões da etnomusicologia." *Música e Cultura* 10: 01-17.
- Connell, John y Chris Gibson. 2003. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Pedro, Josep, Ruth Piquer y Fernán del Val. 2018. "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas." *Cuadernos de Etnomusicología* 12: 63-88.
- Pereira, Simone y Jeder Janotti (orgs.). 2013. *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco Editora.

Capítulo 1.

Parodia, sátira y humorada en la zarzuela en torno a *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer

Nuria Blanco Álvarez

Escuela Superior Musical Arts Madrid (España)

Resumen

La llegada a Madrid de la ópera de Meyerbeer *L'Africaine* en octubre de 1865, apenas seis meses después de su estreno absoluto en la capital francesa, supuso también en España un enorme éxito. Su popularidad fue tan grande que hizo que se mantuviera en cartel durante décadas, tanto que esta ópera se convirtió en la quinta más representada en el Teatro Real hasta su clausura en 1925. En la última década del siglo XIX son varias las zarzuelas que utilizan la ópera *L'Africaine* como inspiración, de tal forma que se puede hablar de toda una corriente de piezas basadas de una u otra forma en la obra póstuma de Meyerbeer, en definitiva, de una auténtica africanomanía madrileña en la época de máximo apogeo del género chico.

Palabras claves: claves: zarzuela, parodia, sátira.

El estreno de *L'Africaine* de Meyerbeer en el teatro Real de Madrid

Apenas seis meses después de su estreno en París, el 28 de abril de 1865, llega a España *L'Africaine*, ópera póstuma de Meyerbeer con libreto de Scribe, inaugurando la temporada del teatro Real de Madrid el 14 de octubre de ese mismo año. Algunos retazos de la obra ya se habían interpretado con anterioridad en la capital española, así a finales de verano se pudieron escuchar fragmentos en los Campos Elíseos madrileños, en concreto el preludio y la marcha “que causó profunda sensación en el público” en palabras de Benito Pérez Galdós para *La Nación* el 3 de septiembre de 1865, que alude además al inminente inicio de los ensayos corales en el teatro Real con una compañía que será de primer orden. También se interpretan otros fragmentos

de *La africana*, en concreto una tanda de vals, en el baile que se ofrece durante el intermedio de las representaciones del teatro del Príncipe en el mes de septiembre (“Gacetilla”, *El Contemporáneo*, 26 de septiembre de 1865, 3). La inclusión de estas piezas en los programas generaba un ambiente de expectación que invitaba a querer ver la obra completa en su inminente estreno en el Real (“Noticias generales”, *La Época*, 14 de septiembre de 1865, 3).

En la temporada 1865-66 se hace cargo del teatro regio el empresario Sr. Caballero del Saz que pretende inaugurarla con una gran ópera como es *La africana*. Para ello, no duda en acometer una serie de importantes reformas, entre ellas, ensanchar el foso, además de aumentar sus funciones con un cuarto turno de abono habida cuenta la gran demanda de entradas que recibe (“Gacetilla. Teatro Real”, *La Nación*, 17 de septiembre de 1865, 3). Enseguida aparece en la prensa el detalle de los artistas de la compañía que actuará allí (“Gacetilla de Madrid. Teatros”, *La España*, 13 de septiembre de 1865, 4) y llama la atención que, al referirse a los cantantes, se usen términos italianos como *soprani, contralti, tenori...*, mientras que los demás puestos sean mencionados en español: bailarina, director de orquesta, maestro de canto... Además, en Madrid se presentó bajo el título traducido al español, *La africana*, así aparece siempre en los periódicos que descartan desde el primer momento su nombre original en francés. Por otro lado, también la prensa señala que esta ópera se realizará en “versión italiana y con traducción española” (“Teatros”, *La Iberia*, 1 de octubre de 1865, 4). No obstante, en *La Gaceta Musical de Madrid* (Halka, 5 de octubre de 1865, 1) se hace constar que las traducciones originales siempre pierden parte de la esencia:

Por más que la lengua italiana sea la única, la especial y la que más se adapta al canto, y aunque la versión a dicho idioma del libreto escrito en francés por el célebre poeta Scribe esté hecha con algún acierto, siempre su traducción quita al poema esa belleza de la espontaneidad y fuerza de las palabras que constituyen, pudiéramos decir, la redondez y feliz término de las frases musicales.

Una vez comienzan los ensayos, aparecen en la prensa reseñas de los artistas que participarán en la ópera, haciendo notar que, en general, se trata de intérpretes desconocidos, de escaso recorrido y acusan a algunos de los protagonistas de no haber cantado nunca ópera italiana con anterioridad (Goizueta, 20 de septiembre de 1865, 4). Incluso se saca a relucir la cláusula del contrato entre el teatro Real y su empresario en la que se especifica que “habrá necesariamente en esta compañía durante toda la temporada teatral seis cantantes absolutos de *primísimo cartello*” (“Folletín. Cantantes del teatro Real”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 6 de octubre de 1865, 1) explicitando los requisitos que han de cumplir para poder ser llamados así y que no parecían tener los artistas elegidos:

PAGES MISSING
FROM THIS FREE SAMPLE

Autores

Alfredo Hernández Cadena (México): Doctor en Artes – Historia y Lenguajes de la Música (Universidad de Guanajuato, 2016), *Master of Music – Violin Performance* (Western Michigan University, 2004) y Licenciado en Música – Violín (Conservatorio de las Rosas, 2001). Miembro de la Orquesta Sinfónica de Michoacán y de la Orquesta de Cámara de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México). En la actualidad, es docente en el Conservatorio de las Rosas (México) y la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Además, preside la asociación civil *Arte Musical de Michoacán* (México). Como parte de su labor artística, produjo los discos *Paulino Paredes y Seis Maestros de Capilla de la Catedral de Morelia: música de capilla y profana de los siglos XVI al XIX*. Es fundador de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Tepetzotlán (2005) y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Talpujahua (2013).

Daniela A. González (Argentina): Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires) y Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires). Actualmente, es beneficiaria de una Beca Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Además, se desempeña como Ayudante de Docencia en la asignatura Antropología de la música de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). De igual modo, ejerce como productora editorial de la revista *El oído pensante*.

Eddie Eynar Ruíz-Trejo (México-Argentina): Doctor en Estudios Latinoamericanos – Comunicación (Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Nacional de San Martín, 2012), Maestro en Comunicación y Cultura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2005) y Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad Nacional Autónoma de México, 1996). Estudió dirección de documentales (Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, México) y publicidad (Instituto de Radio y TV de la OTI). Ha sido docente en la Universidad Tecnológica de México, la Escuela Bancaria y Comercial, la Universidad del Valle de México, la Universidad del Distrito Federal y el Instituto Salesiano de Ciencias Sociales. En la actualidad, es Profesor en el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, dedicándose también a la continua producción cinematográfica con énfasis en el género documental.

Jesús Gutiérrez Guzmán (México): Doctor en Artes – Historia y Lenguajes de la Música (Universidad de Guanajuato, 2022), Maestro en Artes (Universidad de

Guanajuato, 2014), Licenciado en Música – Violonchelo (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005) y Técnico Vocacional en Violonchelo (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1998). En la actualidad, es músico–instrumentista de la Orquesta Sinfónica de Michoacán (México), así como docente en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México). Como parte resultado de sus investigaciones, publicó el libro *Orquesta Sinfónica de Michoacán* (Orígenes, 2017), así como varios artículos en revistas y capítulos de libros en torno la práctica musical en Michoacán.

Laura Erazo Serrano (Colombia): Laura Erazo Serrano (Colombia): Maestranda en Antropología (Universidad de Antioquia, Colombia), Maestra en Música-Musicología (Universidad del Valle, Colombia), Diplomada en Formulación y Gestión de proyectos culturales (Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Fundadora del proyecto Churo-LAB, Laboratorio Sonoro Quillasinga (Putumayo, Colombia). Es investigadora, formadora y gestora cultural perteneciente a la comunidad indígena Quillasinga de la Montaña en Santiago (Putumayo, Colombia), labor por la que ha merecido reconocimientos y apoyos económicos de fondos públicos y privados. En la actualidad es integrante del Grupo de Investigación en Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia y profesora de cátedra en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de esta misma institución. Sus intereses investigativos se orientan a las prácticas sonoras de los pueblos indígenas, la educación cultural propia en comunidades étnicas, y la relación memoria-sonido en las políticas de reconocimiento indígena en Colombia.

Lorena Vargas Ampuero (Argentina): Doctoranda en Historia (Universidad Nacional del Comahue, Argentina), Licenciada en Historia (Universidad Nacional del Comahue, 2012) y Profesora de Historia (Universidad Nacional del Comahue, 2008). En su haber, tiene numerosas publicaciones nacionales e internacionales acerca de la música patagónica, entre las que se encuentra su libro *Los Cantores de la Línea Sur*. En la actualidad, es miembro del equipo de investigación para el proyecto “Arte y trabajo en el Alto Valle de la pospandemia precarización, producción independiente y emprendimiento en un circuito artístico-cultural subalternizado”, bajo la dirección de la Dra. Marta Flores. Su actividad docente se centra en el nivel superior no universitario como formadora de profesores y construcción de ciudadanía en el Instituto de Educación Superior 813 de Lago Puelo (Argentina).

Luciana Ferreira Moura Mendonça (Brasil): Doctora en Ciencias Sociales (Universidad Estatal de Campinas, 2004), Máster en Antropología Social (Universidad de São Paulo, 1996) y Licenciada en Ciencias Sociales (Universidad de São Paulo, 1990). Ha realizado dos estancias posdoctorales de investigación en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra (2006-2009 y

2009-2012). En la actualidad, es Profesora del Departamento de Sociología de la Universidad Federal de Pernambuco (Brasil) y del Postgrado en Música de la misma universidad. Es autora del libro *Manguebeat: la escena, Recife y el mundo* (Appris, 2020), así como de varios artículos, entre los que destaca “Legados do mangue: o manguebeat e as transformações nas hierarquias simbólicas” (2019).

Luis Pérez Valero (Ecuador-Venezuela): Doctor en Música – Musicología (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, 2022), Máster Universitario en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid, 2012), Magister en Música (Universidad Simón Bolívar, 2009), Licenciado en Música – Composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales UNEARTE, 2005). Ha publicado en revistas académicas, el libro *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (2018) y coautor de *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (2020). Actualmente, es Profesor – Investigador del Departamento de Producción Musical de la Escuela de Artes Sonoras de Universidad de las Artes (Ecuador).

Maday Nicolás Domínguez (Cuba): Doctoranda en Historia (Universidad de La Habana, Cuba), Máster en Estudios Interdisciplinarios de América Latina, el Caribe y Cuba (Universidad de La Habana, 2018), y Licenciada en Historia (Universidad de Cienfuegos, 2012). En la actualidad, ejerce como Profesora de Historia de Cuba e Historia de la Cultura Cubana en la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana (Cuba), en los programas de licenciatura y posgrados. Investiga temas relacionados con la historia de la cultura cubana, en particular los nacionalismos musicales. Ha presentado ponencias sobre esos temas en eventos nacionales e internacionales, así como publicado varios artículos y ensayos en libros de autoría colectiva.

Marta Flores (Argentina): Doctora en Historia (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”), Especialista en Historia Contemporánea (Universidad Nacional del Comahue, Argentina), y Licenciada en Musicología (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”). Desde hace varios años, ejerce como Profesora Regular concursada en la Universidad Nacional de Comahue (Argentina), a cargo de las cátedras de Antropología Cultural y de Historia Social del Arte. Además, es Investigadora Categoría II en el Sistema Nacional de Docentes Investigadores (CONICET). Su área de investigación es el trabajo artístico y la inserción de las personas artistas en el circuito económico cultural. Actuó como evaluadora de artículos para revistas nacionales e internacionales, así como ha realizado numerosas publicaciones nacionales e internacionales.

Marusia Pola Mayorga (México): Doctoranda en Música – Musicología (Universidad Nacional Autónoma de México), Master of Arts – Musicology (Texas Tech University, 2016), Master of Music – Cello Performance (Middle Tennessee State

University, 2013), así como Licenciada en Música – Violonchelo (Universidad de las Américas Puebla, 2008). En la actualidad, es Profesora – Investigadora de la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (México), donde se encarga de la Secretaría Académica. Sus intereses de investigación se centran en trabajar desde una musicología que considere las intersecciones entre auralidad, intermedialidad, identidad, performatividad, música y discurso como ejes centrales. Entre los temas centrales de su investigación, destaca el trabajo con músicos pertenecientes a la escena sexodisidente de la ciudad de México, así como las tensiones de raza, identidad, género y discurso que se generan en espacios urbanos contemporáneos.

Nuria Blanco Álvarez (España): Doctora en Musicología (Universidad de Oviedo, 2015), Especialista en Gestión Cultural (Universidad de Oviedo), Licenciada en Historia y Ciencias de la Música con Premio Extraordinario (Universidad de Oviedo), así como Licenciada en Geografía (Universidad de Oviedo). Compagina su labor investigadora con la docencia en la Escuela Superior *Musical Arts* Madrid (España) y la crítica musical en las revistas *Codalario* y *Scherzo*. Su principal línea de investigación se centra en la zarzuela del siglo XIX y, específicamente, en la vida y obra musical del compositor Manuel Fernández Caballero, del que ha escrito el libro *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero* (Codalario Ediciones, 2019). Ha publicado en diferentes revistas y escrito capítulos en diversos libros, siendo además coeditora del libro *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales* (Universidad de Oviedo, 2020).

Renier Garnier García (Cuba-México): Candidato a Doctor en Música – Etnomusicología (Universidad Nacional Autónoma de México, 2022), Maestro en Artes (Universidad de Guanajuato, 2019) y Licenciado en Música – Musicología (Universidad de las Artes ISA, 2016). Fue docente en el Conservatorio Provincial de Música de La Habana (Cuba) y la Escuela Nacional de Música (Cuba). Actualmente, es Profesor Asociado en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Cuajimalpa (México) e imparte clases en el Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato (México). Considera que la generación de procesos educativos, oportunos y certeros, en torno a lo sónico-musical precisa del empleo crítico de diversas herramientas teórico-metodológicas que integren sus implicaciones acústico-técnicas, socio-antropológicas, semióticas e intermediales. Como investigador sostiene que el videoclip constituye un género audiovisual cuyo estudio permite abordar subjetividades, discursividades y entextualizaciones multimodales intrínsecas a nuestras modernidades tardías latinoamericanas.

Pablo Alejandro Suárez Marrero (Cuba-México): Doctor en Artes – Historia y Lenguajes de la Música (Universidad de Guanajuato, 2023), Maestro en Artes (Universidad de Guanajuato, 2018), Licenciado en Arte y Patrimonio Cultural (Universidad de La Habana, 2016) e Instrumentista-Profesor de Flauta y de Práctica de Conjuntos (Escuela Nacional de Música, 2008). Ha sido docente en el Conservatorio Provincial de Música de La Habana (Cuba), la Escuela Nacional de Música (Cuba), el Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato (México) y la Escuela de Música de León (México). En la actualidad, es Profesor Ordinario de Carrera en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus intereses académicos abarcan las relaciones entre música y humor en expresiones folklóricas, tradicionales y/o populares; las implicaciones del humor en el desarrollo docente y la innovación educativa; así como la construcción de bases teóricas, conceptuales y prácticas para una educación patrimonial de las músicas latinoamericanas y caribeñas.

Índice analítico

A

actividad, 18, 19, 20, 31, 46, 54, 56,
60, 62, 119, 122, 140, 156, 164,
223, 250, 270
actores, 13, 19, 20, 21, 23, 24, 27,
32, 34, 35, 67, 142, 143, 209,
212, 253
Agencia, 184, 199, 245, 254
agrupación, 112, 115, 117, 119,
121, 122, 124, 127, 128, 129,
133, 134, 135, 137, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 212, 213, 214, 254
análisis, 18, 23, 66, 76, 81, 136, 149,
156, 159, 160, 163, 164, 165,
166, 172, 177, 205, 206, 252,
253, 254, 255, 262
Argentina, 17, 18, 22, 23, 33, 35, 36,
37, 137, 196, 227, 269, 270, 271

B

Brasil, 131, 153, 154, 158, 168, 225,
226, 270

C

canción, 12, 14, 68, 84, 90, 92, 95,
100, 102, 104, 139, 141, 145,
146, 158, 159, 184, 185, 186,
187, 190, 214, 223, 246, 254,
255, 257, 263, 264, 265, 267
carnaval, 19, 22, 23, 27, 28, 29, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 109, 162
Colombia, 137, 203, 204, 205, 206,
208, 209, 222, 224, 226, 266, 270

comunidades, 21, 22, 25, 157, 161,
165, 166, 172, 173, 176, 179,
180, 183, 186, 191, 204, 205,
206, 208, 217, 224, 226, 246
contexto, xvi, 8, 10, 20, 23, 25, 27,
32, 34, 35, 47, 48, 79, 80, 97, 134,
135, 139, 143, 154, 156, 164,
165, 169, 173, 201, 256, 260
creación, xiii, 7, 10, 14, 66, 68, 69,
71, 72, 77, 110, 154, 155, 158,
160, 162, 163, 165, 177, 178,
213, 217, 219, 223, 224, 251,
253, 260, 263
crítica, xvi, 51, 69, 72, 80, 87, 92,
93, 95, 140, 144, 153, 156, 157,
158, 160, 161, 163, 166, 176, 250
Cuba, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
76, 77, 79, 80, 81, 82, 187, 245,
248, 249, 260, 261, 263, 264,
265, 266, 267, 271, 272, 273

D

discurso, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 77,
79, 81, 138, 139, 143, 163, 177,
179, 199, 254, 258, 266, 271, 272
drama, xiii, xvii, 23, 110, 185

E

elenco, 10, 114, 118, 120, 124, 125,
126, 127
escucha, 24, 88, 90, 93, 102, 156
espacio, xv, xvii, 19, 20, 21, 25, 26,
29, 32, 33, 34, 65, 66, 67, 68, 69,
72, 81, 83, 110, 133, 139, 142,
144, 154, 163, 164, 165, 167,

168, 178, 184, 205, 211, 221,
222, 223, 253
España, 1, 2, 3, 13, 15, 16, 18, 22,
59, 63, 137, 267, 272

G

género, 8, 10, 13, 15, 23, 25, 28, 61,
97, 111, 112, 122, 128, 130, 155,
160, 162, 176, 177, 181, 182,
187, 199, 250, 251, 252, 253,
254, 272
gesto, 176, 179, 190, 199, 245, 253,
254, 255, 256, 258, 259, 260, 261
grabación, 20, 146, 147, 163, 216

H

hibridación, 32, 34, 35, 36, 85, 138,
154, 156, 157, 167, 168
humor, xiii, xvii, 9, 83, 84, 86, 87,
88, 90, 92, 93, 97, 102, 104, 107,
133, 134, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 142, 145, 146,
147, 148, 150

I

institución, 18, 47, 48, 49, 54, 55,
56, 64, 112, 120, 121, 122, 128,
130, 205, 249
interpretación, 23, 26, 32, 33, 47,
65, 68, 69, 70, 71, 90, 92, 97, 119,
125, 135, 138, 185, 190, 216,
220, 221, 222, 223, 253
investigación, xvii, 51, 61, 62, 80,
110, 112, 127, 128, 130, 134,
184, 209, 214, 219, 224, 252,
270, 271, 272
ironía, 135, 137, 139, 141, 142, 145,
146, 148, 150, 156, 157, 158,
159, 160

J

jerarquía, 43, 156, 157

L

localidad, xvii, 14, 166
lugar, xv, xvi, 8, 12, 18, 19, 20, 21,
24, 25, 26, 27, 32, 34, 35, 54, 55,
57, 58, 66, 95, 97, 101, 104, 105,
122, 146, 154, 162, 166, 171,
178, 183, 187, 190, 205, 209,
210, 211, 212, 220, 224, 249,
252, 253, 255, 259, 260

M

memoria, 84, 99, 135, 147, 156,
164, 165, 173, 179, 185, 187,
191, 198, 199, 217, 223
México, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 58,
59, 60, 63, 64, 77, 82, 83, 84, 85,
86, 87, 88, 94, 99, 100, 105, 106,
107, 109, 110, 111, 113, 114,
116, 118, 120, 122, 123, 124,
126, 129, 130, 131, 147, 150,
151, 169, 180, 182, 184, 187,
188, 198, 199, 245, 269, 271,
272, 273
movimiento, 45, 47, 48, 61, 62, 64,
71, 72, 73, 76, 137, 139, 145,
148, 154, 156, 162, 177, 182,
186, 249, 250, 252, 253, 266
música popular, 17, 18, 19, 21, 22,
23, 24, 25, 32, 33, 35, 57, 60, 70,
74, 75, 78, 79, 84, 150, 157, 162,
167
Música Sacra, 44, 45, 49, 59, 60,
120, 124
música tradicional, 57

O

ópera, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11,
12, 14, 16, 23, 34, 84, 110, 111,
112, 113, 114, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 123, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 198, 253
orquesta, 2, 3, 25, 27, 28, 45, 59, 60,
61, 62, 101, 102, 111, 114, 117,
122, 127, 129

P

parodia, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15,
141, 142, 145, 148
poder, 2, 9, 51, 52, 54, 59, 68, 69,
100, 102, 136, 167, 172, 177,
178, 207, 208, 209, 223, 247,
254, 257, 264
política, 8, 9, 14, 35, 47, 72, 79,
130, 135, 136, 140, 143, 144,
146, 158, 160, 161, 163, 182,
183, 186, 199, 204, 207, 226,
249, 250, 251, 260, 261, 263, 264
público, 1, 3, 4, 7, 10, 12, 14, 27, 32,
36, 46, 51, 57, 97, 110, 114, 139,
140, 142, 144, 163, 208, 209, 257

R

repertorio, 10, 26, 27, 28, 46, 48,
49, 51, 60, 62, 63, 112, 119, 213,
214, 216, 217, 219, 222

S

sarcasmo, 135, 137, 145
sátira, 1, 11, 13, 14, 135, 146, 148
sociedad, 24, 27, 29, 32, 64, 66, 79,
84, 88, 97, 99, 100, 105, 111,
131, 139, 143, 164, 169, 208,
252, 255

V

Venezuela, 133, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 144, 147, 148, 149,
151, 271
video, 133, 135, 144, 145, 246, 249,
252, 253, 257, 262, 264, 267
virtual, xvi, 21, 127, 169, 200