

(Escudero) o Francia (Sánchez Muñoz), o bien, una formación totalmente configurada fuera del ámbito ibérico, como es el caso de la investigadora chilena Nelia Figueroa Fonseca.

Para finalizar, junto con destacar el espíritu asociativo y el ánimo de generar redes de proyección profesional y académica para esta generación de jóvenes investigadores, como lector también agradezco la claridad en la exposición de los trabajos, lo que potencia la promoción del texto en otros ámbitos académicos. Solo sugeriría revisar, para el caso de una posible segunda edición, la presentación del resumen del primer texto (Sánchez Muñoz), cuya especificidad no invita a quien no es especialista en la temática, ahuyentando quizás la revisión de un trabajo riguroso e interesante. Asimismo, se sugiere también replantear el título del texto de Albusac, el que funciona más como una excelente entrada conceptual y bibliográfica a la neurociencia y sus posibles problemas que como una reflexión situada en la musicología y sobre todo en la educación musical, esta última anunciada solo en la introducción del texto, quedando a merced del lector, pero no de la autora, una posible relación.

Juan Carlos Poveda Viera

Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile
jpoveda@uahurtado.cl

Belén Vega Pichaco, *Ni la lira ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)*. Granada: Comares Música, 2021, 384 pp.

En *Ni la lira ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)* Belén Vega Pichaco realiza un estudio minucioso de la denominada “Música Nueva” en Cuba, en el que analiza los distintos agentes que formaron parte en su construcción entre comienzos y mediados del siglo XX. En esta adaptación de su tesis de doctorado, la autora pone el foco en los diversos lineamientos estéticos que conformaron esa tendencia, en los que sobresalieron sobre todo el afrocubanismo y el neoclasicismo, los que hasta ahora solían mostrarse como dos estadios antitéticos dentro de la historiografía musical cubana. Sin embargo, Vega Pichaco hace una contrastación de fuentes muy detallada, en donde revela una variabilidad y sutileza dinámica entre ambos a lo largo de las décadas de 1930 y 1940, revelándonos los matices y contradicciones de los mismos actores que solían ser alineados bajo una u otra categoría estética. Así es como la paráfrasis de la frase de Alejo Carpentier “¡Abajo la lira. Viva el bongó!” reformulada en el título del libro, cobra inmediatamente sentido ya que, como demuestra la autora, no fue únicamente la lira (neoclasicismo) ni el bongó (afrocubanismo) lo que definió en sí a la denominada Música Nueva, sino que ambos jugaron un rol que fue cambiando a lo largo de los años y además convivieron con algunas otras tendencias (aunque de menor alcance).

Luego de la introducción en tres partes, el libro está dividido en tres grandes secciones que, a su vez, se subdividen en tres capítulos cada una. Hay cierta intencionalidad poética en esta estructura que recuerda precisamente las novelas de Carpentier, en particular *El acoso*, donde el autor pone en juego la estructura tripartita de la forma sonata con la estructura narrativa.

En la introducción, la autora realiza un resumen de lo que leeremos a continuación junto con una exploración de su marco teórico, construido a partir de las relaciones entre discurso y poder en lineamiento con Foucault y, más recientemente, en los trabajos acerca de análisis del discurso realizados por Fairclough y Van Dijk, en combinación con ciertos aspectos de la sociología del arte de Bourdieu, en particular el concepto de capital simbólico.

La primera sección, correspondiente a los tres primeros capítulos, se titula “Revistas, creadoras de opinión”. Aquí, Vega Pichaco pone el foco en las revistas culturales en general y en las musicales en particular para mostrar las personalidades de la intelectualidad cubana y sus discursos e influencias en el campo artístico. El Capítulo I describe primero brevemente el panorama político de Cuba durante el gobierno de Machado a finales de la década de 1920, y luego, se adentra a describir las revistas culturales en las que destacan las del llamado grupo “minorista” de corte modernista como *Social* y *Carteles* y un poco después *revista de avance* (intencionalmente en minúscula como aclara la autora)



y *Revista de La Habana*. Las dos primeras, junto con la revista *Bohemia*, iban dirigidas a la clase media alta y fueron de las más leídas de su época (p. 26). En ellas se producía un contrapunto entre noticias frívolas y reivindicaciones izquierdistas (p. 34). Estas, a su vez, convivían con otras como la *Revista Bimestre Cubana*, la que tuvo su origen a comienzos del siglo XIX y reapareció en 1910, publicándose hasta 1959. En su nueva etapa del siglo XX fue dirigida por Fernando Ortiz—figura que Vega Pichaco describe como “clave” en el proceso de modernización de la isla y promotor del afrocubanismo—y, a pesar de tener una tendencia modernista, publicaba artículos musicales de corte más conservador.

El capítulo II se aboca a la descripción de las revistas musicales, con especial foco en *Musicalia* y sus directores, María Muñoz de Quevedo y su esposo Antonio Quevedo. Según Vega Pichaco, la revista contó con una “época cero” entre 1927 y 1928, seguida de una primera (1928-1932) y segunda (1940-1946) épocas. *Musicalia* funcionó por sobre todo como plataforma para difundir la estética formalista y neoclásica del Grupo de Renovación Musical, liderado por el compositor José Ardévol, aunque este se resistiera en principio a tal identificación. El neoclasicismo de *Musicalia* tuvo una marcada impronta latina, pero por sobre todo hispanista, debido en parte a los vínculos entre Muñoz de Quevedo y varios compositores españoles, especialmente con Manuel de Falla, su antiguo maestro. A su vez, en contrapunto con *Musicalia*, la autora menciona a la *Revista Sociedad Pro-Arte Musical* (1923-1961) de tendencia más conservadora y prácticamente “antimodernista”.

El capítulo III se adentra en describir dos círculos intelectuales que expresaban su visión acerca de la vanguardia y la modernidad, el Grupo Minorista y el Grupo Orígenes. Los minoristas, de los que formaron parte Alejo Carpentier, Francisco Ichaso y Jorge Mañach, defendían la tendencia musical afrocubanista por medio de escritos publicados en la revista de avance (bajo la dirección de Mañach) y *Social*. El Grupo Orígenes (al que Vega Pichaco denomina, siguiendo la propia categorización del origenista Cintio Vitier como de “vanguardia sin vanguardismo”) de notoria impronta católica, propugnaba una estética antiafrocubanista y más en sintonía con el neoclasicismo del Grupo de Renovación Musical que se desarrollaba en las páginas de diversas revistas, entre ellas —y la que dio nombre al grupo— *Orígenes* (1944-1956). Si bien, como vemos y según va analizando la autora, los grupos se dieron más de forma sucesiva que simultánea (los minoristas durante los años veinte y treinta, los origenistas entre los cuarenta y cincuenta), la división entre uno y otro grupo no fue tajante, sino que se observan pequeños entrecruces que empañan la división dicotómica.

La segunda sección se titula “Productores culturales”. Esta parte del libro se centra en los compositores y las diversas tendencias estéticas en las que se alinearon. El capítulo IV realiza unas breves biografías de los actores centrales dentro de la tendencia afrocubanista, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Pedro Sanjuán. En estas semblanzas, la autora también va mostrando las relaciones que estos tuvieron con otros actores de la Música Nueva, por ejemplo, el rol de García Caturla como jefe de redacción de *Musicalia* durante su primera época y, por esta razón, el vínculo entre este y el matrimonio Quevedo. Al final del capítulo se menciona la importancia de la Orquesta Filarmónica de La Habana en la programación y difusión del repertorio afrocubanista gracias a la dirección de Pedro Sanjuán.

Al igual que en el anterior, el capítulo V hace una semblanza de los compositores alineados a la tendencia de “renovación musical” o neoclásica. A diferencia de los afrocubanistas, los que pueden reducirse a tres figuras, los compositores de tendencia neoclásica se nuclearon, bajo el liderazgo de José Ardévol, en el denominado “Grupo de Renovación Musical” (que, por cierto, como aclara la autora, no tuvo relación con el grupo homónimo argentino). La primera parte del capítulo entonces describe la trayectoria de Ardévol, mientras que la segunda se adentra en los distintos compositores que pertenecieron al grupo: Dolores Torres, Esther Rodríguez, Harold Gramatges, Argeliers León, Virginia Fleites, Edgardo Martín, Serafín Pro; e Hilario González, Julián Orbón y Gisela Hernández quienes, hacia 1945, se alejaron del grupo y de su estética. Al final del capítulo, replicando al anterior, se hace mención a la importancia de la Orquesta Da Camera de La Habana —fundada por Ardévol— en la programación y difusión del repertorio, en el que confluían autores clásicos, neoclásicos y del Grupo de Renovación Musical. Aquí, la autora resalta también la disparidad de estéticas al interior del grupo mismo. Por ejemplo, mientras que Julián Orbón se vinculaba con el Grupo Orígenes y escribía una música alineada a la estética neoclásica española a la manera de Falla, figuras como Argeliers León e Hilario González combinaban elementos afrocubanistas con formas neoclásicas.

En contraste con los dos anteriores, el capítulo VI reúne a aquellos compositores que se encontraron en “los márgenes de la Música Nueva”. Uno de los casos más significativos fue el del compositor Eduardo Sánchez de Fuentes, quien abogaba por un indigenismo y criollismo folklóricos como fuente de una música académica cubana. En otro de esos márgenes, Vega Pichaco coloca a los que cataloga como pertenecientes a “la orilla popular”, es decir, aquellos compositores con un estilo musical más al límite entre lo “culto y lo popular”, como Ernesto Lecuona o Gilberto Valdés.

La tercera sección se titula "Tramas discursivas" y centra los capítulos siguientes en los distintos debates musicales entre tendencias estéticas diferentes, dentro mismo de la Música Nueva y los nuevos rumbos superadores de la discusión entre nacionalismo y neoclasicismo. El capítulo VII comienza por la polémica entre "guajiristas" y "afrocubanistas". Del lado de los primeros se situaba Eduardo Sánchez de Fuentes y su cantata indigenista *Anacaona*, frente a Amadeo Roldán y su ballet (también en versión de suite) *La rebambaramba*. El estreno de estas obras generó varias discusiones y críticas en las revistas de la época. Carpentier en *Carteles*, Ichaso en *revista de avancey* Muñoz de Quevedo en *Musicalia* escribieron comentarios encomiásticos acerca de la obra de Roldán y su "estilización" del elemento afrocubano, aunque perpetuando una postura eurocéntrica que lo definía como "primitivo y tosco" (pp. 234-235). Además, la crítica de *Anacaona* escrita por Muñoz de Quevedo para *Musicalia* fue negativa, pero no solamente por la poca credibilidad en utilizar un supuesto material musical indigenista, sino, y por sobre todo, por el uso "de la atonalidad como lenguaje característico de la modernidad" (pp. 238-239). La *Revista Pro-Arte Musical* por su parte escribió una crítica muy favorable hacia la figura de uno de sus colaboradores, el mismo Sánchez de Fuentes, en donde el músico aprovechó para defenderse de las críticas publicadas en *Musicalia* (p. 240). Le sigue a esta querrela una subsección acerca de las instituciones que fomentaron el neoclasicismo, y otra relativa a la obra de García Caturla y sus vínculos con los diversos agentes de la Música Nueva, ya fuera de tendencia afrocubanista desarrollada en gran parte de su obra (y su relación con Carpentier), como de su incipiente tendencia neoclasicista (en sus vínculos con los Quevedo y el entorno de *Musicalia*) que se vislumbra en sus últimas obras, pero que se vio acallada por su muerte temprana.

El capítulo VIII discute los parámetros estéticos e identitarios de la Música Nueva entre los que destacan, en una primera etapa, el ritmo, producto de la tendencia afrocubanista, sucedida por la discusión acerca de la forma, a raíz de la influencia neoclasicista. Surgió en estas categorías la pregunta por la identidad, particularmente por aquello que pudiera definir a lo americano en contraposición con lo europeo, en parte debido a cómo las dos guerras mundiales pusieron temporalmente en jaque el desarrollo de Occidente. De esta forma, se buscaba ubicar al modernismo americano como heredero y, a su vez, como superador del modelo europeo.

En el capítulo IX, Vega Pichaco comienza mostrando cómo la figura de Igor Stravinsky fue funcional a todas las tendencias estéticas de la Nueva Música. Así como sus primeras obras como *La consagración de la primavera* y *El pájaro de fuego* produjeron la admiración de los compositores e intelectuales afrocubanistas, su periodo neoclásico fue también fundamental para los integrantes del Grupo de Renovación Musical. Sin embargo, ese neoclasicismo desligado totalmente de lo nacional se verá paliado por la obra del mismo Stravinsky, según la lectura que realizara Hilario González de la *Sinfonía en do* del músico ruso, en la que veía una "solución al conflicto entre Nacionalismo y Neoclasicismo" o, como bien dice Vega Pichaco, aplicados al caso cubano "entre las aparentemente irreconciliables posiciones afrocubanista y neoclasicista de la 'Música Nueva' cubana" (p. 300). Esta nueva síntesis entre nacionalismo y neoclasicismo deviene en lo que la autora denomina como "neonacionalismo". Las últimas páginas del libro analizan la correspondencia entre Carpentier y Ardévol para, una vez más, demostrar la permeabilidad de los discursos, es decir, el dinamismo y porosidad de los límites entre categorizaciones estéticas en donde los agentes sociales de la Nueva Música confrontaban, dialogaban, polemizaban o incluso hasta concordaban.

Este libro se volverá, sin lugar a dudas, de consulta necesaria para aquellos interesados en comprender los distintos factores que forjaron la Música Nueva en Cuba. El nivel de detalle es realmente destacable. Los investigadores que trabajamos acerca de temas latinoamericanos sabemos lo complicado que puede ser obtener acceso a las fuentes en los países de la región, y el caso de Cuba es uno particularmente difícil. Se observa que Belén Vega Pichaco no solo ha consultado un cuantioso número de fuentes en Cuba, sino que las ha puesto en diálogo con otras recogidas en España, Francia y Estados Unidos, construyendo una red mucho más compleja y elaborada que se patentiza en su análisis a medida que se suceden las páginas del libro. La edición es muy cuidada, acompañada de imágenes y varios anexos que definitivamente nos completan el panorama del desarrollo musical moderno y de vanguardia cubano de la primera mitad del siglo XX.

Vera Wolkowicz
Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino"
Universidad de Buenos Aires, Argentina
vwolkowicz@filo.uba.ar