

como fuente principal. En “Sentimientos prisioneros del exilio: contradicción burguesa entre las obligaciones públicas y las emociones privadas del intelectual Antonio Zozaya (1939–1943)”, María Zozaya-Montes presenta un original análisis que contrasta el discurso público del reconocido intelectual exiliado con sus prácticas y pensamientos en la esfera privada, detectando aspectos poco advertidos en los discursos historiográficos del exilio. Por su parte, en “Las heterodoxias del exilio: Emilio Prados a través de su correspondencia”, Elena Díaz Silva encuentra en las cartas del poeta elementos que revelan el conflicto con su homosexualidad y una experiencia de exilio que poco corresponde con las características que se exaltan en la narración hegemónica del mismo. Finalmente, Pilar Domínguez Prats en “‘El pasado ya no interesa a nadie’: las memorias del exilio en el contexto de la transición democrática, Cecilia Guilarte”, explora la experiencia del retorno del exilio de la periodista de origen vasco por medio de las cartas que escribió a amigas exiliadas que permanecieron en México durante el proceso de transición española.

Se trata, en efecto, de una obra colectiva de gran dimensión propositiva y reflexiva, que deja en claro que no existen temas de estudio que se agoten sino la necesidad de diversificar formas de abordaje para lograr profundizar en ellos. El libro logra su propósito de reconocer la complejidad del exilio y sus múltiples posibilidades de acercamiento.

Daniela Morales Muñoz  
*El Colegio de México*

WILLIAM H. BEEZLEY (ed.), *Cultural Nationalism and Ethnic Music in Latin America*, Albuquerque, Nuevo México, 2018, 272 pp. ISBN 978-082-635-975-9

La historia cultural latinoamericana ha producido valiosas contribuciones en los últimos 25 años, en gran parte gracias a la dedicación del mexicanista estadounidense William H. Beezley. En esta nueva entrega, Beezley recopila una serie de ensayos que analizan el proceso por el cual, en la primera mitad del siglo xx, las élites intelectuales, artísticas

y mediáticas latinoamericanas se apropiaron de signaturas musicales propias de comunidades originarias, afrodescendientes y mestizas para construir identidades musicales nacionales. Los distintos actores de este proceso —folcloristas, etnomusicólogos, músicos académicos, burocratas del aparato cultural estatal, músicos populares, periodistas especializados y empresarios de medios— alentaban diferentes objetivos y muchas veces se enfrentaban unos con otros. En ocasiones también colaboraban. Los trabajos de este volumen, justamente, reproducen el complejo panorama de interacciones entre el ambiente intelectual, artístico, estatal y mediático que tuvo como resultado la creación de un importante catálogo de músicas nacionales, construido sobre la apropiación de productos culturales pertenecientes a los sectores más marginados dentro de cada país.

El éxito de una colección de ensayos se basa en el balance entre unidad temática y diversidad de aportes individuales, algo que en general muy difícil de alcanzar. Afortunadamente, esta colección alcanza ese objetivo en un alto grado. Dentro de la colección se pueden distinguir dos series de trabajos, una que se enfoca al análisis de la conexión entre la etnomusicología y el nacionalismo musical de élite, y otra que se concentra en la música popular. En el primer grupo se encuentran los ejemplos más claros de coordinación entre objetivos estatales y producción intelectual y artística. Tal fue el caso del México posrevolucionario estudiado por el autor en el primer capítulo del volumen. Beezley llama la atención sobre la importancia que la Secretaría de Educación Pública (SEP), liderada por José Vasconcelos, dio a la investigación y difusión musical. Como es sabido, el vasconcelismo partía de una concepción de “mexicanidad” que era principalmente de raíz hispana, pero a la que se le adicionaban elementos indígenas y mestizos para alcanzar el particularismo que lo hacía netamente nacional. Este proyecto político-cultural no sólo propiciaba la unidad espiritual de una nación profundamente dividida por la guerra, sino también construir una narrativa esterilizada de la revolución en la que cupieran vencedores y algunos de los vencidos. El compositor académico más identificado con esta ideología oficial fue Carlos Chávez, quien en 1936 estrenó su exitosa *Sinfonía india*. Sin embargo, Beezley encuentra que la obra que mejor representa el nacionalismo musical en México es el ballet *La Coronela*, estrenado en 1940, con música de Silvestre

Revueltas y guion coreográfico de Waldeen Falkenstein. Para Beezley, el ballet es un “análisis musical de la revolución” que al mismo tiempo incluye una visión temprano-feminista del papel de las mujeres en la contienda. Beezley indaga en profundidad el proceso de apropiación cultural en otro capítulo escrito por él mismo, esta vez dedicado a Guatemala. El autor presta atención a la producción de una identidad musical guatemalteca no sólo basada en las orquestas de marimba sino también en el reconocimiento, al menos en términos folclóricos, de la población indígena.

En la mayoría de los casos el nacionalismo cultural de élite de la primera mitad del siglo xx difícilmente se tradujo en mayores derechos o mejoramiento de la calidad de vida de los pueblos originarios o rurales-mestizos. Ni aun los intelectuales que estudiaban o promovían la cultura indígena se sentían obligados a considerarlos como iguales. Unos cuantos intelectuales nacionalistas alzaron su voz en defensa de los derechos indígenas, por ejemplo la etnomusicóloga y compositora salvadoreña María de Baratta, a cuya obra Robin Sacolick le dedica un excelente capítulo —quizá el más elaborado de esta colección—. De Baratta fue una folclorista amateur que realizó trabajos de campo en las comunidades originarias Lenka y Pipil de El Salvador durante la década de 1920, utilizando su trabajo de campo para componer una serie de obras coreográficas. Tanto en la temática como en la forma musical, estas composiciones fueron eminentemente indigenistas, y en cierta medida feministas, al punto que Sacolick caracteriza a Baratta como posnacionalista más que como nacionalista. A pesar de ser miembro de la reducida élite salvadoreña, De Baratta rechazaba la política de asimilación forzada de los indígenas durante el periodo de entreguerras: especialmente criticó la terrible matanza de pueblos originarios salvadoreños en 1932. Más típicos del nacionalismo musical latinoamericano de ese periodo fueron los ecuatorianos Pedro Pablo Traversari, Sixto María Durán y Luis Humberto Salgado, cuyos trabajos analiza Ketty Wong en esta colección. Estos compositores académicos decidieron centrar su producción en la representación musical de *Cuman-dá*, una típica “ficción fundacional” publicada en 1870 por Juan León Mera, cuyo subtítulo, “un drama entre salvajes”, refleja también la postura eurocétrica de los compositores. En contraste con otros artistas plásticos y escritores indigenistas ecuatorianos, los compositores

del movimiento nacionalista mantuvieron una actitud indiferente hacia las condiciones de vida de los grupos populares e indígenas, sea de la costa, de los Andes o del Amazonas, a pesar de que invocaban su música y otros aspectos culturales para sus composiciones. El capítulo 10, escrito por E. Gabrielle Kuenzli, presenta una interesante coda al género de “ópera indígena”. Kuenzli analiza *Manchay Puytu*, una ópera compuesta por el músico boliviano Alberto Villalpando sobre una novela de Néstor Taboada Terán. Tanto la novela como la ópera fueron compuestas casi 50 años más tarde que las “óperas indígenas” tratadas en los capítulos precedentes, en un momento en el que, paulatinamente, las mayorías indígenas de Bolivia luchaban para obtener mayor autonomía cultural y política, lo que se refleja en los aspectos tanto ideológicos como formales de la obra.

Pasando de la música académica a la popular, un grupo de ensayos dentro de esta compilación analizan la formación de ritmos nacionales y destacan la competencia entre intereses regionales, económicos y políticos. En su ensayo, Sonia Robles, discutiendo la programación radiofónica en el México posrevolucionario, señala la falta de perspicacia por parte de los gobiernos del PNR al utilizar la radiodifusión oficial para establecer su propia visión de una identidad musical mexicana. Mientras que las radios oficiales se concentraban en una programación educativa, la radiofonía privada impuso la canción romántica, melódica y urbana por encima de otros géneros regionales que competían por establecerse como el sonido representativo de México. Algo similar ocurría en el cine. De acuerdo con Janet Sturman y Jennifer Jenkins, las bandas de sonido de las producciones cinematográficas mexicanas tendían a eludir músicas regionales mexicanas. En cambio, los productores optaban por el bolero y otros ritmos iberoamericanos que apelaban a una identidad más cosmopolita, aun cuando la temática fuera primariamente mexicana y popular. El tira y afloja entre música urbana y rural también se dio en Argentina, como analiza Carolyne Ryan Larson en su contribución. En este caso, la autora destaca que a lo largo del siglo XX la identidad musical argentina estaba dividida entre dos géneros: el tango y la música folclórica del noroeste argentino. La imposición del primero en el imaginario musical internacional refleja la posición privilegiada de Buenos Aires al momento de generar representaciones normalizadas de la nacionalidad. El conflicto centro-periferia

se observa a su vez en Brasil, donde la samba, entronizada como ritmo nacional en el carnaval carioca, regresó al noreste como imposición centralista. Jerry D. Metz estudia cómo, en los años cincuenta, las élites de Recife, incluido el famoso Gilberto Freyre, resistieron el embate de la samba comercializada, *escolas do carnaval* incluidas, mientras que defendían las tradiciones afropernambucanas, consideradas auténticas, tales como las naciones *maracatu*. En cambio, en Bahía, mítico lugar de origen de la samba, la resistencia oficial contra la samba carioca fue mucho más diluida que en Recife, surgiendo de organizaciones de base como los *blocos afros* tan sólo en los años setenta y ochenta.

Los trabajos compilados por William Beezley en este volumen son similarmente sólidos en términos de investigación y escritura (aunque la editorial universitaria de Nuevo México haya dejado pasar demasiados errores de composición). Uno de los aspectos más valiosos es el esfuerzo que hizo el compilador por incluir países que raramente son tratados en trabajos similares, tales como El Salvador o Ecuador. Sin embargo, llama la atención que ningún capítulo se dedica a la música de Colombia. Mientras tanto, Cuba, otro de los países latinoamericanos cuyas músicas nacionales han tenido un impacto global, recibe dos capítulos que por su fecha de escritura o su formato parecen más apropiados para una colección documental que para una de ensayos. Uno de ellos es el trabajo sobre cultura afrocubana publicado por Alejo Carpentier en 1947 y el otro una entrevista que la fallecida Jan Fairley le hiciera al cantautor Silvio Rodríguez para *The Guardian* en 2006. Aunque estos dos trabajos tienen valores intrínsecos, la lógica de su inclusión en esta compilación se pierde al no haber sido presentados más que sumariamente. Una crítica general al planteamiento de los autores es la escasa atención prestada al lugar que los actores de la industria musical, especialmente las empresas discográficas multinacionales, tuvieron en promover músicas nacionales basadas en ritmos locales o étnicos. Estas observaciones no diluyen el mérito de un trabajo que tiene como objeto presentar al público académico de habla inglesa una introducción, el aspecto latinoamericano de un fenómeno mundial. Sería interesante que volúmenes similares fueran publicados en español.

Oscar Chamosa  
*University of Georgia*