

Walter Aaron Clark y William Craig Krause. *Federico Moreno Torroba: a Musical Life in Three Acts*. [Currents in Latin American and Iberian Music, editor de la serie Walter Aaron Clark]. Nueva York: Oxford University Press, John Daviero Endowment de la American Musicological Society, 2013, 356 p.

Escrito en un tono agradable, este extenso estudio –como anuncia claramente su título– revisa en profundidad tanto la vida como la creación del compositor español Federico Moreno Torroba, quizá el zarzuelero mayor.

La introducción del libro explica por qué es esta la primera biografía completa y crítica del compositor. La persistencia del vacío (que soluciona esta investigación) es debida a la inevitable asociación que se hace entre Moreno Torroba y el Franquismo (punto atajado inevitablemente a lo largo del libro), y como herencia del hecho de que las luchas políticas internas españolas entre nacionalistas e internacionalistas, o entre españolistas y modernistas, han migrado al plano de la historiografía musical (p. 9). No obstante, ello no descuenta la negligencia generalizada entre los académicos por la música española, no solo en el ámbito anglosajón y que se repite en la preferencia del público por leer biografías de Beethoven o Wagner. Por eso la aparición de esta investigación de dos “anglosajones estadounidenses” e impresa por una editorial angloestadounidense no es mera coincidencia (p. 11). Además de esta ubicación de la situación contextual donde surge el libro, la introducción presenta una semblanza breve de la ideología de Moreno Torroba. Nucleada en rededor del casticismo, fundado en la idea de Miguel de Unamuno de la “tradicción eterna” donde la españolidad existe en ciertas diferencias esenciales, únicas, que emanaban de su folclore y la vida cotidiana, la que guio tanto su actitud política como su búsqueda creadora. Pero el propósito del libro dista de la demostración de existencia o validez de estas ideas, o de probar si Moreno Torroba logró o no capturar en su música esta esencia española, y con ello enmarcarlo políticamente con precisión. Por el contrario, se propone ver las ambigüedades, contradicciones y distintos grados de gris ideológicos de su vida y obra.

La división del libro en tres actos está justificada en que este era un hombre de teatro, de gran amor por el drama, cuya vida parece romperse tal como las zarzuelas grandes. Construidos en orden cronológico, los tres actos coinciden con tres períodos claramente delimitados según acontecimientos y momentos políticos de la historia de España. Tienen todos una misma estructura expositiva que va de lo general a lo específico: una primera escena para la interpretación contextual, la segunda para lo biográfico y creativo, y la última para la discusión y análisis musical. Aunque Moreno Torroba es reconocido como uno de los compositores más importantes del Género Grande –si no es que el más–, las escenas de análisis y estudio de la materia musical son complementadas con las obras para guitarra y otras para escenario. El tono del texto, que nos entrega una cantidad enorme de hechos y datos, es sumamente lúdico y creativo, sin sacrificar la rigurosidad y profundidad del análisis con tal de ofrecerse ameno.

En “El final”, título de la primera escena del primer acto (1891-1932), tomamos la partida. Y con clara lógica, pues se nos explica la vida de Moreno Torroba como un paso en el largo proceso histórico de fin del auge de la zarzuela, y de las convulsiones finales del imperio español y la crisis monárquica, que decantarían en la instalación de la república y, posteriormente, en la guerra civil. En el nivel biográfico, en la escena “Madrileño” se abarca la juventud de Moreno Torroba y su amistad con Andrés Segovia, sus primeros destaqués como compositor, su muy importante faceta como empresario, su actitud durante la dictadura de Primo de Rivera, y su actividad como zarzuelero, en donde tiene especial interés *Luisa Fernanda*, su obra de mayor éxito. La tercera escena, del análisis de las obras más importantes del periodo, nos deja claro que durante toda su actividad musical Torroba buscó crear música identificable e indistintamente española. Es de mucho interés cómo en esa búsqueda, a pesar de haber prevalecido el paradigma andaluz en la caracterización de lo español –hacia afuera y también desde afuera–, Moreno Torroba incorporó en esta época elementos de la música tradicional de Castilla, Navarra, Extremadura y Asturias, y no ignoró tampoco la presencia de influencias extranjeras en esas manifestaciones. Así como que incorporó estrategias compositivas atípicas de la zarzuela, tomadas del jazz y de Ravel.

El acto II es ocupado por el periodo 1932-1960, el de la terrible prueba (p. 119). Su primera escena “Anarquía” es muy enjundiosa, pues acomete la nada sencilla tarea de exponer la guerra civil y el franquismo. El análisis histórico de la materia –y en realidad a lo largo del libro– es fuerte y contundente, gracias al uso prolífico de fuentes primarias y de bibliografía especializada (en español y en inglés) que nos formulan una mirada muy completa a la vez que bien ceñida, y expuesta de tal manera

que entendemos que para comprender la música nada contextual está de más. Son tantos los temas capitales que surgen en esta escena que conviene indicarlos, ya que tocan la relación música y política; a modo de ejemplo: polarización política, ideología y creación musical; lo que vivieron los músicos y compositores que se quedaron en España durante la guerra civil y el franquismo; la inexistencia de un nuevo periodo cultural durante el franquismo, o la fundamentación ideológica de la relación de oposición entre los españolistas y los vanguardistas. Para Moreno Torroba, estos fueron los años de refugio en Navarra y en los que persiguió llevar a la zarzuela como género lírico propiamente español, en contraposición a la quimera de hacer una ópera a la española, basada en el modelo italiano. También se trata acá, con mayor profundidad, lo que podría tenerse como la filosofía política del compositor. Respecto de su creación se nos advierte que aunque sus obras más importantes fueron las que escribió para escena, es igualmente cierto que esta efusión del teatro lírico fue la última florescencia de su creatividad en ese campo. Los años finales de su carrera fueron protagonizados por los conciertos para guitarra, en donde demuestra su don para la orquestación.

El capítulo final abarca las últimas dos décadas de vida de Federico Moreno Torroba, desde 1961 hasta 1982. La primera escena de esta parte, titulada “El principio”, nos presenta brevemente cómo surgió esta investigación. Además abre la coyuntura de la apertura democrática en España, en torno a 1975 con la muerte de Franco: inicio de una época en la historia de la nación donde se presencia la emergencia de esa España por la que los oponentes de Franco habían luchado casi cuarenta años antes y que el dictador habría frustrado indefinidamente (p. 207). Krause y Klark nos proponen interpretar el resultado del conflicto, entonces, como una paradoja, pues a la pregunta por quién habría ganado la más larga guerra civil—desde 1808 hasta 1975— contestan que la realidad, el pragmatismo, la moderación, la razón, y España. Pero la transición hacia una república democrática completamente incorporada a la Europa moderna no sería indolora (p. 208). En el ámbito cultural aparece otra paradoja: por una parte el uso propagandístico de la cultura y arte de vanguardia por parte del régimen durante los 60 para establecer una imagen internacional de libertad. Por la otra, el redescubrimiento y recuperación de artistas e intelectuales exiliados como promotores de una España moderna y libre, fundada en la coincidencia entre las metas estéticas de la vanguardia y la *realpolitik* del régimen, deseoso de un arte exportable como prueba de sus valores, pero que no cargase un criticismo político explícito. En música el cambio fue del casticismo a la vanguardia, del nacionalismo al europeísmo. Ahí mismo se explica la aparición “incendiaria” (p. 217) en 1975 del disco *Entre dos aguas* de Paco de Lucía, reinterpretación no solo de la guitarra flamenca y el flamenco como arte, a la vez de la imagen de España: al mismo tiempo “vieja y nueva, cautivadora y en la onda e irresistiblemente seductiva” (p. 217). Otra paradoja: el hecho definitorio en la música española del periodo, provino no de tradicionalistas como Rodrigo o Torroba, ni de vanguardistas como Pablo e Hidalgo, por lo tanto quiebra la dicotomía ilusoria de dos bandos musicales.

La escena II del acto final estudia la vida de Moreno Torroba en esa reconfiguración cultural, y si el título de las segundas escenas de los otros capítulos eran “Madrileño” y “Navarro”, consecuentemente este capítulo lleva el de “Español”. La exposición es clara en mostrarnos que este fue un periodo de decaimiento de la zarzuela en España (por los costos de montaje, la ausencia de cantantes conocedores de género o la ausencia de subvenciones estatales) y la actitud de Moreno Torroba frente a este hecho, a pesar de que el Género Grande servía como embajador de lo español en América Latina y Estados Unidos —punto abordado en el capítulo anterior—. La situación, afirman los autores, podría haber cambiado si Moreno Torroba se hubiese involucrado políticamente en transformar el tratamiento de las artes por parte del gobierno, algo contrario a su naturaleza y que —según su propio testimonio— nunca hizo. El contrapunto contemporáneo, punto interesante, lo vio Moreno Torroba en los musicales de Broadway, que siendo más costosos y recibiendo nulo apoyo estatal, con la misma competencia de la televisión y el cine, no solo se mantenían a sí mismos sino que pasaban entonces por una edad de oro. Y explican los autores que aunque pudiese ser que el público en Nueva York podía pagar boletos más costosos, la zarzuela exhibía mucha menos diversidad musical al estar “dominada” por el casticismo (p. 226), a diferencia de los musicales.

Tres actividades más desarrolló Moreno Torroba en este período que iban en el sentido de dar más ímpetu a la música española: presidir y ordenar la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), presidir la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dirigir orquestas internacionales con programas de música española para realizar grabaciones de cientos de obras de varios compositores y más de veinte zarzuelas. Pero las labores administrativas no impidieron el ejercicio compositivo y, habiendo decaído la música para escena, viró su interés hacia la guitarra. Sobre esto, se analizan

dos elementos en profundidad: la relación del compositor con la familia Romero y la recepción de las obras por parte del público y especialistas. También se explican contextualmente composiciones peculiares en el estilo y repertorio de Moreno Torroba: los ballets que, curiosamente, poseen las pocas obras de música sacra compuestas por Moreno Torroba, y su última obra para escena de gran escala *El poeta*, ópera escrita por sugerencia de Plácido Domingo. Esta larga escena finaliza con dos secciones: una acerca de cómo trabajaba Moreno Torroba, su forma y característica de exhaustividad y modo infatigable, que le permitió dejar una obra vastísima, casi setenta años de ejercicio y merecer un gran número de distinciones y premios; la última describe su muerte, de manera inesperada a los 81 años y en plena actividad.

El apartado final del capítulo es destinado al análisis de las obras para guitarra y orquesta (*Diálogos* entre guitarra y orquesta, *Concierto ibérico*) y guitarra sola recogidas en los libros *Castillos de España* y *Puertas de Madrid*, y la ópera *El poeta*, principalmente. En términos generales, respecto de esta última obra, se abarca el problema de las dificultades de Moreno Torroba con lo modernista y su apego al operismo wagneriano, y se destacan nuevamente sus cualidades como lírico y creador de melodías que, a pesar de estar en ocasiones alejadas del estilo usado en sus zarzuelas (por ejemplo con el uso de tonos aumentados) no se alejan del todo de este. En cuanto a las obras para guitarra encontramos varias reflexiones de interés, como aquella a propósito de *Castillos de España*, de escribir música que evoque paisajes o arquitectura desde imágenes plasmadas en los títulos más que en lo sonoro, algo que más que delatar la naturaleza de las piezas compromete a su comercialización. Pero esta reflexión parte de la pregunta por escribir música, que es como bailar arquitectura: un triste mandado (la espiral nos propone, aun impedidos de responder acá esta pregunta, ¿qué es escribir acerca de lo escrito en música?). En este análisis de lo musical aparece más claramente la incorporación de Moreno Torroba de elementos compositivos de otras músicas, de los que llama la atención el uso quizá improbable pero plausible de sonoridades tomadas de Gershwin, en vista de la afición de Moreno Torroba por los musicales; o, a modo de ejemplo, el uso de cromatismos que sobresalen como conciencia de procedimientos armónicos contemporáneos, que insisten en la “estilización modernista del material folclórico como punto medio entre el idioma tradicional y el contemporáneo” (p. 290). Al final de la sección se nos propone que su fama como zarzuelero y el triunfo obtenido con el *Concierto ibérico* como compositor de música instrumental es lo que hace su legado completamente único entre los compositores españoles.

Y así, el Acto III, final del libro, describe y explica el legado de Moreno Torroba. Es claro que su trabajo como zarzuelero bastaría para ubicarlo en un lugar especial en la historia de la música española, pero se entiende por factores externos. Y su prolongación temporal depende del público y de la situación de la zarzuela hoy en España, cuya aceptación y devoción por el género grande se manifiesta evidente en varios signos que para los autores garantizan el futuro de la obra de Torroba. Para la música de guitarra la situación es igualmente esperanzadora, por la continua inclusión de sus obras en grabaciones y repertorios de concierto. Al contrastarla con la obra de sus contemporáneos el legado de Moreno Torroba surge en varios aspectos: heredó y llevó a otros niveles la herencia riquísima del teatro musical español incluidos los géneros *chico* y *grande*, pero además la *revista* y la *ópera*, aunque “su luminoso producto representó una hermosa puesta del sol, más que un amanecer, de esa tradición” (p. 292). Consiguió mantener su obra presente en salas de concierto y teatros incorporando su música al repertorio estándar (por ejemplo *Luisa Fernanda*). Y ningún otro compositor logró continuidad con alguna de sus obras como Moreno Torroba, quien ascendió dos cumbres (teatro musical y música instrumental), cuando ninguno de sus contemporáneos pudo subir más de una (p. 293). Clark y Krause se interrogan a continuación por las determinantes personales que lo hicieron posible, y nos proponen la versatilidad y genialidad que le otorgaron relevancia, popularidad e innovación por seis décadas; longevidad y persistencia de su creatividad, manifiesta en la gran variedad y prodigiosidad de su obra. Además hay otros factores no creativos que explican la importancia del legado de Moreno Torroba, como el haber tenido claro tempranamente lo que buscaba ser como compositor, y mantenerse próximo a esa meta, escribiendo música arraigada en la variedad del paisaje sonoro de las músicas tradicionales españolas. Más allá de afirmar la existencia de una tradición eterna, esta actitud le permitió mantenerse productivo por un periodo tan largo.

Por otra parte la continuidad del legado de Moreno Torroba ha sido asegurada por su hijo Federico Moreno-Torroba, desde distintas acciones que lo han fortalecido, como conciertos y grabaciones en España y Estados Unidos, o por ejemplo la formación de la “Compañía Lírica

Moreno-Torroba”, pero también hacia la zarzuela en su ejercicio como compositor. Sin embargo hay una paradoja en el legado de Moreno Torroba, pues si bien fue fundamental en la institucionalidad musical española, no dejó ninguna marca en lo que respecta a la educación musical, al parecer por carecer del temperamento necesario. Finalmente, y como manifiestan a lo largo del libro, lo que garantizó el éxito de Moreno Torroba y su principal fortaleza fue su capacidad como artesano de melodías, y en conjunto con su gran técnica compositiva a veces casi invisible produjo una música que, en una época cargada de inhumanidad del hombre contra el hombre, como la que vivió Moreno Torroba “sirve como antídoto ante las realidades amargas que nos rodean” (p. 297), ese es un legado que vale la pena mantener.

El libro de Clark y Krause es enriquecedor en múltiples aspectos, por el hecho de que nos muestra otra(s) faceta(s) del compositor, más allá de ser un gran zarzuelero, no solo como gran creador musical, trabajador incansable, empresario y “gestor” cultural. También, a pesar de que el tema es vasto, aborda su relación con las familias Romero, Domingo, y cómo las obras de Moreno Torroba o la colaboración de este con ellos fue clave en la difusión internacional de la música española y de los artistas de estos apellidos.

Por otro lado hay un punto de análisis que cruza toda ponderación de la vida y obra de Moreno Torroba, que hacen de este libro un texto importante y no solo en la clave autobiográfica, y es cómo entender la postura del compositor ante la guerra civil y el régimen franquista. El tratamiento de este tema que hacen Clark y Krause busca la justa medida de la actitud de Moreno Torroba, y se nos presenta claramente como ni colaborador ni opositor al franquismo. Se nos propone que las elecciones, decisiones y posturas de Moreno Torroba ante la coyuntura política estuvieron mediadas por su búsqueda del verdadero casticismo. Así se entiende su refugio en la muy conservadora región de Navarra durante la guerra y al mismo tiempo su constante denuncia –como empresario– de la falta de libertades y estímulos para la creación musical y –sobre todo– de apoyo a la zarzuela. Su elección, ante la inminente supresión de libertades por el triunfo de un lado o del otro, fue preferir el bando que estaba en pro del fortalecimiento de lo nacional, lo que se debe más a ser un tradicionalista conservador, que a ser un franquista. Pero tampoco hay que engañarse, pues a propósito, los autores muestran claramente las dificultades de Torroba como empresario durante el franquismo, las ocasiones en que su trabajo fue censurado, y la manera en que la actitud del régimen o las tensiones políticas mediaron en decisiones sobre letras, melodías, escenas, diálogos, ambientaciones y argumentos.

Esta dicotomía política en términos artísticos explica la preferencia de Moreno Torroba por tener como referencia para su creación a las músicas nacionales y algunos compositores franceses, y su desdén por la vanguardia contemporánea internacional. Por cierto que hay gran claridad y contundencia de argumentos en la demostración de este punto a lo largo del escrito de Clark y Krause, y aunque el último apartado del libro sirve para proyectar el legado de Moreno Torroba, su omisión en las reflexiones finales (aun habiendo sido presentado como uno de los objetivos del libro, y más allá de tratarse de decir la última palabra en tema tan polémico y capital) además de que deja el tema en el aire, tal vez obstaculiza el objetivo de ponderar la figura del compositor, y puede ser un elemento clave en comprender por qué el legado de Moreno Torroba permanece bien que no en la total penumbra, tristemente ensombrecido.

Ese es un *leitmotiv* del libro, la defensa de la pertinencia o necesidad de que las obras de Torroba tengan mayor presencia en el repertorio internacional y de que sus zarzuelas sean representadas más frecuentemente por el mérito propio de la música. Aunque la insistencia en él pueda darle un aire lastimero, lo que expone el libro más allá del análisis musical, dota de argumentos suficientes para hacer necesario escuchar la obra de Moreno Torroba, porque más que hacernos tomar partido nos aumenta la curiosidad –quizá su escucha ayude a lidiar de mejor manera con el “gran olvido”–. Además, ahí está justamente una brecha abierta por este trabajo y por la que es preciso arrojar más luces: habiendo examinado profundamente la vida y obra de Moreno Torroba hace necesario comprender su recepción, dentro y fuera de España, en el momento de su producción y a continuación. A propósito, y como otro tema que se presenta por el reojo de este estudio –aunque menos relativo a Moreno Torroba–, y donde nos queda claro que tienen relación los autores, es el desarrollo de la guitarra española en los Estados Unidos.

Esta investigación no es solo una biografía, semblanza o apología, ni menos un estudio profundísimo de la vida Federico Moreno Torroba. Tanto la información recogida allí, la presentación de datos nuevos, y la claridad de los argumentos sirven tanto a la historia de la música como de la cultura en

España del siglo XX. Es factible esperar que el deseo manifiesto de los autores de ver su texto editado en la lengua de Moreno Torroba se cumpla más temprano que tarde.

Antonio Tobón Restrepo.

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.  
Museu Nacional, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil.

Bolsista PEC-PG.

antonio.tobon@gmail.com

Sydney Hutchinson (editor). *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*. Filadelfia: Temple University Press, 2014, 232 pp.

La música salsa surgió a mediados del siglo XX en Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Nueva York. Algunos años después –entre finales de la década de 1970 y comienzos de 1980– la academia prestó atención al fenómeno y desarrolló un amplio corpus de literatura especializada en torno al tema. Sin embargo, el baile asociado a esta expresión musical ha recibido atención solo recientemente, como señala la etnomusicóloga Sydney Hutchinson en la introducción a esta recopilación de artículos titulada *Salsa World*. En efecto, de acuerdo con la autora, ningún libro en inglés se había preocupado por el baile de la salsa –como había sucedido con la música–, a pesar de que era sabido que este y otros bailes latinoamericanos contribuyeron en la construcción de las identidades nacionales de América Latina. Además, la autora afirma que desde inicios del siglo XXI la presencia de la música salsa en vivo ha declinado, mientras que, paradójicamente, el baile se ha desarrollado con más fuerza. Por estas razones, la autora plantea que esta publicación contribuye a llenar un vacío de información en torno al baile como objeto de estudio de la academia.

El foco del libro, entonces, lo constituye el baile de la salsa formalizado con clases en discotecas, bares, academias y compañías de baile. La problemática central guarda relación con el hecho de que se trata de una práctica globalizada pero al mismo tiempo localizada. Es globalizada porque ha traspasado las fronteras nacionales “estableciéndose en muchos continentes, países, localidades y comunidades, muchos de los cuales tienen poco en común *excepto* por su interés [en ella]” (p. 14). Asimismo, el desarrollo de los medios de transportes y la tecnología permiten que millones de bailarines y bailadores<sup>18</sup> se conecten a internet o se presenten en congresos de salsa. A su vez, la práctica se localiza y adquiere inevitablemente marcas culturales, proceso del que participan actores específicos. Así, la “Globalización ocurre de manera distinta en lugares diferentes”, de modo que “las experiencias de los japoneses, españoles y colombianos son muy diferentes a pesar de que se trata del mismo producto” (p. 14). Efectivamente, según Hutchinson, “la salsa crea un sentido de lugar que se siente en el cuerpo del bailarín, que se aprende y se experimenta mediante interacciones con otros bailarines dentro y fuera de la pista de baile” (p. 2). Esto se manifiesta en *habitus* específicos o en “acentos de baile” (*dance accents*), es decir, “señales diminutas de movimiento, postura y sincronización que permiten a los bailarines identificar a los que provienen de otros lugares” (p. 3).

Como se observa, entonces, el objetivo del libro es permitir que los lectores aprecien ambos fenómenos: el de la globalización de la salsa, por medio de casos a cargo de distintos autores, y el de su localización, que se observa en la manera en que, en cada uno de ellos, la salsa adquiere rasgos culturales locales en la práctica de actores específicos. Además, el libro muestra otras problemáticas manifestadas en esta dialéctica. A modo de ejemplo, la manera en que la salsa pierde sus significados originales para ganar otros nuevos de acuerdo con el lugar en que se desarrolla, el rol del baile en los procesos de migración, la presencia del baile de la salsa en la construcción de identidades de raza, clase, localidad y nación, las conexiones entre diferentes localidades en los procesos de apropiación del baile de la salsa, y los discursos en torno a lo natural y lo auténtico de las diferentes maneras de

<sup>18</sup> Estos dos conceptos se utilizan, en algunos países de América Latina, para distinguir entre aquellas personas que practican el baile de la salsa de manera profesional y semi-profesional, y aquellas que lo hacen como aficionados, respectivamente.