

del autor, que no todas las obras analizadas responden rigurosamente a “la práctica de un lenguaje de vanguardia, atemático, de ideación abstracta y sin referencias al folclore (p. 352)⁵”.

Por último, los capítulos VIII (“El taller del compositor”) y IX (“Bernaola en el espejo de los medios”), de visión más transversal o sincrónica, resumen e indagan, respectivamente, los principales recursos compositivos de Bernaola y los tópicos que la prensa de la época construyó respecto de la música y la personalidad del compositor. El primero de estos capítulos resalta sobremanera por su carácter conclusivo, al sistematizar los rasgos principales de “la cocina compositiva de Bernaola”. Sus resultados ayudan a la comprensión de una visión más abarcadora del discurso bernaoliano, llegando a aportar, por un lado, el esbozo de una teoría del sistema interválico desarrollado por el compositor –lo que demuestra como base de su trabajo “el intervalo más que la altura” (p. 336)– y, por otro, once tipologías texturales que, desde el empleo de la aleatoriedad y la flexibilidad, subrayan el sentido rector del parámetro de la densidad como criterio estructural y de organización formal de sus obras.

En conclusión, estamos ante un depurado trabajo que viene a llenar un vacío importante en el complejo acercamiento al contexto sociocultural y analítico de los discursos musicales de vanguardia de la “Generación del 51”. Debido a su rigurosa investigación, solidez documental y analítica, diversidad de voces recogidas y amena redacción, más allá de lo arduo de sus planteamientos, este libro constituye un referente bibliográfico sustancial para investigadores, musicólogos y compositores interesados no solo en la obra y la figura de Carmelo Bernaola, sino en un estudio actualizado de la música académica de la segunda mitad del siglo XX español.

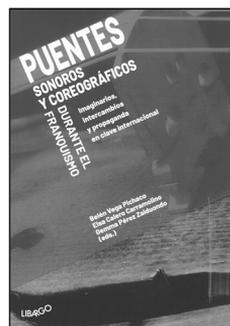
Iván César Morales Flores
Universidad de Oviedo, España
ivancmf48@gmail.com

Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino, Gemma Pérez Zalduendo (editoras). *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. Granada: Editorial Libargo, 2019, 306 pp.

Vega, Calero y Pérez, como editoras del presente texto describen, en el ámbito de los estudios musicológicos, el paisaje multidimensional, dibujado por trazos sonoros y coreográficos, de una época crucial en la definición política del mundo de mediados del siglo XX. A partir de ello, el foco se sitúa en los intercambios culturales entre la España franquista y algunos países de Latinoamérica como Chile, Argentina, Uruguay, México y Cuba. Este recorrido permite también visitar la imagen comunicacional que intentó la política de Franco en su vínculo con Estados Unidos, así como el rol que jugaron algunos centros culturales de Europa central en la Barcelona de la época, apoyando subrepticamente el perfil cultural oculto, pero no menos relevante, de algunos artistas que vivieron en el límite de la represión en este período.

En palabras de sus editoras, este libro “aspira a contribuir al conocimiento sobre la historia cultural durante el franquismo, atendiendo al papel desempeñado por repertorios musicales y coreográficos, así como por agentes e instituciones nacionales e internacionales, en la construcción y difusión de imaginarios, intercambios culturales y propaganda ideológica” (p. 8).

La totalidad del texto, conformada por once artículos escritos por investigadoras e investigadores de diferentes centros de formación e investigación –Universidad de Granada, Universidad del País Vasco, Universitat Ramon Llull de Barcelona, Universidad Complutense de Madrid, Conservatorio Superior de Música de Córdoba, Conservatorio Óscar Esplá de Alicante, Conservatorio Superior de Música de



⁵ Véase, por ejemplo, *Ayer soñé que soñaba*, 1975, basada en cuatro poemas de Antonio Machado o la cantata *Euzkadi-Euskarari Abestia*, 1995, con uso de instrumentos tradicionales vascos.

Vigo, Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel de Murcia, Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga, Escuela Municipal de Música Maestro Gombau del Ayuntamiento de Getafe (Madrid) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza) de México—, ofrece un panorama acerca del acontecer musical y dancístico entre 1936 (fecha en que la compositora María Teresa Prieto llega a México “huyendo de las revueltas que se sucedían en Asturias durante la Guerra Civil”, p. 63) y 1975 (año en que murió Francisco Franco), concentrándose en el intercambio de propaganda franquista entre España y países americanos en la década de los años cincuenta. Esto se basa, de manera destacable, en el análisis de publicaciones de prensa, entre otros tipos de fuentes bibliográficas.

El texto completo se divide en tres secciones, I. “Repertorios e imaginarios de música y danza española en América”; II. “Intercambios musicales y coreográficos”; y III. “Danza y propaganda en Europa y América”.

En la primera sección, compuesta por cuatro artículos, nos introducimos en una América Latina entre los años cuarenta y setenta, interesada en la estética sonora y coreográfica de la España de la época. Sus autores, por medio de la descripción de la vida personal y profesional de Enrique Iniesta (intérprete en violín de renombre internacional cuya labor desarrolló en Chile entre 1940 y 1965), Juan Bautista (compositor exiliado en Bruselas en 1939 y luego trasladado a Argentina en 1940), María Teresa Prieto (compositora radicada en México a partir de 1936) y Pilar Rioja (bailarina mexicana formada en México y España en danzas españolas), nos retratan, no solo el acontecer de estos artistas en tierras extrajeras, sino también el paisaje cultural y social de una época de postguerra que se adentraba en el concierto político mundial teñido de la incerteza derivada del fantasma de la Guerra Fría.

En la segunda sección, compuesta por tres artículos, nos adentramos en una España que, a pesar de la fuerte represión, logra una cierta libertad creativa y estética propiciada por aspectos ligados a la pasión artística y expresiva de sus actores, logrando transgredir, aunque sea en una medida reservada, los límites que el régimen les impone. En síntesis los tres artículos nos relatan, por una parte el mundo cultural carcelario propiciado por el intercambio entre España y Uruguay en el marco del programa de “Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual” (p. 109); por otra, la situación del ballet clásico, mediante un recorrido de la vida personal y profesional de los bailarines Yvonne Alexander y Paul Goubé y su relación con la composición musical en Barcelona, visitando diferentes repertorios; y finalmente, la difusión, en este mismo territorio, de la música de vanguardia europea de los años cincuenta gracias al apoyo de institutos de cultura extranjera.

La última y tercera sección, compuesta por cuatro artículos, profundiza en el ámbito de la propaganda de imagen que se realizó a propósito de manifestaciones culturales, considerando tanto el uso político que el gobierno de Franco hizo de estas manifestaciones, como la divulgación de documentales cinematográficos que buscaban neutralizar esta misma propaganda. En palabras de José Ignacio Lorente Bilbao, autor del primer artículo de la sección, “el espectáculo filmado de la danza tuvo un especial protagonismo en el caso del conflicto español y, en particular, con motivo de la difusión de una imagen internacional del pueblo vasco y de sus particularidades filtradas a través del imaginario nacionalista con el fin de contrarrestar la propaganda del régimen franquista” (p. 223).

En términos específicos, resultan interesantes las diferentes formas en que sus autores abordan estas temáticas, contribuyendo a una panorámica de la época cuya extensión se aborda desde una perspectiva híbrida y compleja, cuyo centro, como lo indica el título, son las ideas de puente, de imaginario y de intercambio. De este modo, el sentido comunicante entre una nación y otra, lo encontramos en las consecuencias de la represión y como la actividad creativa de los artistas que construyen el imaginario que estos autores nos relatan, a pesar de todo, impone sus frutos en los escenarios más adversos.

Salvador Campos Zaldivias, con un sugerente título nos invita a prestar oído “en Chile y en cuantos países podamos”, encabeza la seguidilla de artículos. Desde ese momento, nos percatamos de que, si bien la invitación es a leer un compendio de investigaciones situadas en una época, debemos tomar la actitud del oyente, quien deja estimular la imaginación por medio de lo que escucha. Por un rumor histórico nos interiorizamos en la situación de incerteza que provocan los conflictos bélicos, y cómo a pesar de ello, las personas logran sobrevivir, y junto con ellas, sobreviven también sus obras. En la introducción, el autor nos lleva al concepto de *habitus* de Bourdieu. A partir de ello, entendemos que no solo visitaremos la importante trayectoria del violinista Iniesta en América, sino también cómo su actuación modifica sonoramente el entorno que visita, incluso socialmente, trayendo de manera involuntaria el mensaje del régimen franquista.

Francisco José Fernández Vicedo y Torcuato Tejada Tauste, en los siguientes artículos llevan a cabo el análisis musical de las obras *Fantasia Española*, op. 17 para clarinete y orquesta de Julián Bautista y *Cuarteto Modal* de María Teresa Prieto, respectivamente. Ambos contextualizan la revisión de la forma y estructura de las obras, en aspectos derivados de la trayectoria de estos artistas y el estilo que representan, considerando su situación de creadores en suelo extranjero, a partir del exilio ineludible a Bruselas y luego Argentina (entre 1939 y 1940), para el primero, y con destino a México, por voluntad, para la segunda (1936). Es así como Fernández Vicedo se interioriza en el estilo de Bautista, mientras Tejada Tauste busca encontrar “pistas sobre la psicología de la creadora” a la vez que pretende arrojar “luz sobre aspectos de su lenguaje musical” (p. 63), el que relaciona permanentemente con su condición de aprendiz de otros maestros, incluso en esta obra, que compuso ya a la edad de sesenta y un años.

Ariadna Yáñez Díez, con precisión y rigurosidad investigativa perfila la vida y obra de Pilar Rioja, permitiéndonos adentrarnos, mediante documentos que testifican su trayectoria, en la esencia creativa e interpretativa de esta bailarina, como también en la influencia que ejerce hasta hoy en el ámbito de la danza española en México y sus hibridaciones con aspectos folclórico-mexicanos.

Al comenzar la segunda sección, Elsa Calero Carramolino nos permite, bajo su perspectiva, analizar la relación entre los periódicos intracarcelarios *Redención* de España y *Senda* de Uruguay en la década del cincuenta. Estos testifican por medio de la prensa escrita, en palabras de su autora, “la inclusión de la música en el sistema penitenciario como parte de la propaganda exterior de ambos países, los recursos lingüísticos tomados por los presos –previa censura– para referirse a la actividad musical y sus efectos, la participación de estos en dichas *performances*, la intervención de intérpretes de extramuros y, por tanto, la convivencia de ciertos sectores sociales con el modelo cultural punitivo” (p. 110). Resulta interesante cómo mediante la revisión de la hemerografía que propone la autora, nos logramos percatar de la manera en que las personas privadas de libertad en la cárcel de Montevideo en aquella época logran expresarse por medios literarios, en el límite de la institucionalidad punitiva que los adoctrina.

La revisión de Carmen Noheda nos muestra cómo el exilio de bailarines en Barcelona con motivo de la Segunda Guerra Mundial y su circulación propiciarán, en palabras de su autora, la modificación del “mapa coreográfico de la Barcelona de posguerra” (p. 143). Esto permite que el ballet clásico se difunda en multitudinarias actuaciones, transformando el panorama creativo en colaboración con compositores, escenógrafos y diseñadores. En esa misma línea, nos explica cómo “pueden establecerse vínculos con instituciones franquistas ávidas por utilizar el ballet en beneficio del régimen, ya que no solo garantizaban la preservación y difusión de los ideales oficiales, sino que además contaban con la aceptación por parte de la sociedad catalana y su visibilidad por una distinguida élite social”. Sin embargo, los actores de la música y la danza del período lograban transformar esta utilización en objeto de expresión artística. En palabras de la bailarina Yvonne Alexander: “Barcelona durante los años cuarenta [...] tan triste y dura desde el punto de vista político, pero tan estimulante para nosotros artísticamente. Habíamos logrado formar un grupo de artistas, amigos, una banda aparte. [...] Las charlas eran interminables, hacíamos un ruido ensordecedor para acabar estando de acuerdo en la creación de un nuevo ballet que era para nosotros una pequeña obra maestra. Nadie tenía dinero, pero sí muchas ideas y sueños” (p. 155).

Más adelante Helena Martín Nieva nos propone iniciar su investigación con una cita de Kathinka Dittrich van Weringh, que dice: “En los sonidos no podían descubrir los censores la rebelión; probablemente no sabían hallar nada en estos tonos de la nueva música, y los toleraban con la calma propia del catolicismo meridional y los consideraban menos que nada” (p. 171). Respecto de este escenario reflexivo la autora propone el primer subtítulo, “menos que nada”, demostrando la importante labor de los centros culturales extranjeros que, en una actividad de bajo perfil comunicacional, lograron dar alero a expresiones artísticas que en forma desapercibida no resonaban con los principios del régimen. Es así como dieron apoyo a agrupaciones musicales de Barcelona y posibilitaron la realización de conciertos, trayendo músicos de vanguardia de otras latitudes europeas como Oliver Messiaen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, entre otros, ampliando un paisaje sonoro que testimoniaba principios nacionalistas y católicos. En palabras de la autora “los institutos de cultura extranjeros apostaron desde los primeros años de posguerra por la música como una de las piezas clave de su política cultural. Las audiciones, los recitales, los conciertos o las conferencias eran espacios de promoción de sus músicas respectivas, pero también espacios donde los intérpretes y compositores locales podían mostrar su obra y, en

definitiva, eran espacios de socialización de los grupos más críticos con la dictadura” (p. 196). El análisis que la autora propone, seguramente resonará en los lectores chilenos y latinoamericanos de este artículo, pues, resulta imposible no generar ciertas asociaciones con la labor de estos mismos institutos culturales, tanto en el Chile de la dictadura pinochetista como en otros países latinoamericanos que han padecido regímenes similares.

Asimismo, José Ignacio Lorente Bilbao recorre el paisaje sonoro y coreográfico por medio del análisis del lenguaje cinematográfico. Es así como mediante una cuidada descripción podemos acceder con detalle a cada una de las tomas del documental *Elai-Alai* (objeto fundamental del artículo), filmado en París por el cineasta de vanguardia Nemesio Sobrevila por encargo del Servicio de Propaganda del Gobierno de Euzkadi. Se destaca también cómo en clave cinematográfica se accede al acontecer coreográfico de las danzas vascas de niños de la agrupación del mismo nombre y a la interpretación musical a cargo de los Coros Eresoinka, con la descripción de los acontecimientos audiovisuales estos logran cobrar una realidad escénica, ubicándonos como lectores en el lugar de un espectador.

Juan Francisco Murcia Galián y Carolina Hernández Abad, en dos artículos, analizan el folclore murciano difundido en América por los viajes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina a partir de 1948, que posteriormente darían lugar a los Coros y Danzas de España. En palabras de uno de los autores “Desde los comienzos de la dictadura, el folclore musical fue utilizado como polea transmisora de toda una ideología al servicio de la «Nueva España» que el Régimen supo aprovechar como herramienta política de grandes dimensiones capaz de adquirir una fuerte carga simbólica” (p. 228).

El centro del texto de Murcia es dar cuenta del uso propagandístico de estas manifestaciones en suelo extranjero, cuyos actores en muchos casos eran totalmente ignorantes del mismo. De un texto citado por el autor se indica el valor instructivo de estos viajes, lo que se puede vislumbrar en la siguiente transcripción de un documento oficial de la época: “El viaje a América es un acto de servicio que la Falange pide a las camaradas que están encuadradas en danzas y que por tanto debe ser realizado con el espíritu de servicio y sacrificio que las condiciones falangistas exigen, pero además es preciso sepan y comprendan la importancia de este servicio que por ser hacia afuera requiere cien veces más espíritu, cien veces más disciplina, cien veces más cuidado (...) en este viaje a América nos cabe la responsabilidad y el honor de dar a conocer al mundo hispano-americano la inmensa riqueza de nuestro folklore, por él se sentirán más unidos a España” (p. 232).

El artículo de Hernández versa acerca del viaje a Cuba de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en 1956. Si bien el primer artículo realiza un recorrido por los estilos musicales y coreográficos enfatizando en la rigurosidad de movimiento que buscaba una homogeneidad corporal, el segundo, detalla el sentir de las participantes en suelo extranjero. La autora de este último, en el mismo tono del artículo anterior, indica “las muchachas de los CD (Coros y Danzas) de SF (Sección Femenina) transmitían una imagen amable de España al tiempo que representaban los valores del nuevo estado. La propia SF cuidó al extremo esta imagen, que debía ser fiel al «estilo falangista»: chicas alegres, limpias, puras, virtuosas y honestas, disciplinadas, sacrificadas y, ¿por qué no?, también hermosas. Las muchachas de los CD eran de este modo la negación real y palpable del régimen de oscuridad en que se había sumido España por aquellos años” (p. 256). En ese sentido, se detallan el financiamiento del viaje como el itinerario, destacando también la representación de un tipo de femineidad que se imponía con las actuaciones de la sección femenina, lo que era contradictorio con la realidad de sus participantes, lo que realiza un aspecto en cierto sentido cínico, propio de la propaganda. En palabras de la autora “gran parte de las militantes de Sección Femenina, y muy especialmente sus mandos, promoviesen a través del adoctrinamiento una serie de valores acordes con el modelo de mujer tradicional y falangista: una mujer cuya mayor realización era el matrimonio, la maternidad y el retiro a las funciones de la vida doméstica. Y que, sin embargo, en la práctica, esos mismos mandos, mujeres, llevasen una vida muy alejada de estos clichés, permaneciendo solteras –y sin hijos– y ejerciendo roles de mando teóricamente inadecuados a su condición femenina y sub-alterna” (p. 270).

Como último artículo de esta publicación, Ana Rodrigo de la Casa examina la realización del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York de 1964 y 1965, centrandó su estudio en la figura de Antonio Gades y el flamenco. La autora nos muestra el interés político de la España de Franco en satisfacer una imagen exterior escindida de su pasada alianza con el Eje durante la Segunda Guerra Mundial, quienes apoyaron su causa y potenciaron su situación de pacto con Estados Unidos

en contra, aparentemente, del comunismo de Unión Soviética, pero de manera evidente en vías de un desarrollo económico. A partir de este ámbito eminentemente político y del uso propagandístico de la figura de Gades, la autora logra mostrarnos la complejidad coreográfica dada en su expresión, como la relevancia de su trabajo en el ámbito creativo como interpretativo en el desarrollo del estilo flamenco y sus vínculos con ámbitos de la danza moderna.

Todos los artículos se inician con una introducción y finalizan con un apartado de conclusiones. La lectura de ambos fragmentos permite hacernos, sin introducirnos tan profundamente en el cuerpo del texto, una idea bastante detallada del imaginario sonoro y coreográfico que proponen estos puentes narrativos entre la España de Franco y otras naciones. Sería interesante que sus editoras se plantearan la posibilidad de una segunda edición que, sin puntualizar tan profundamente en datos bibliográficos, pudiera tener un alcance más masivo, ya que la perspectiva del mismo es sensible a quienes se interesen en los avatares del arte, la cultura y los lazos que se trazan inevitablemente con aspectos sociales y políticos.

Desde una perspectiva disciplinar, es importante destacar que el cuerpo de los artículos profundiza en un análisis detallado de las fuentes utilizadas, siempre desde un ámbito musicológico especializado, dando un espacio no menor a la revisión de hemerografía que sitúa cada uno de los análisis, en un ámbito histórico cuya documentación es sincrónica a los acontecimientos que se busca relatar, lo que es muy destacable. Se echa de menos, en ocasiones, una mirada más erudita en aspectos ligados a la danza, la que sin duda es posible de observar en los artículos de Yáñez y de Rodrigo de la Casa, pero no tanto en otros artículos destinados al análisis de esta disciplina, dejando entrever la mirada instruida en el ámbito de la música de sus autores. Finalmente, a pesar del carácter especializado, este es un texto que también se deja leer en su totalidad como la resonancia del paisaje cultural de una época, cuyas convulsiones políticas, sociales y económicas aún dejan huella en nuestra memoria colectiva.

*Eleonora Coloma Casaula
Departamento de Danza, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
elecolomac@u.uchile.cl*