

INTRODUCCIÓN

Pilar Ramos López

Universidad de La Rioja

Si, como señaló Ernest Gellner “el nacionalismo es un principio político según el cual la semejanza cultural es el vínculo social básico” (1998, p. 118), resulta evidente que la música, en tanto que cultura, participa en los procesos de construcción nacional. Asociamos ciertas músicas a naciones concretas, mientras que identificamos otras músicas como cosmopolitas o transnacionales, o quizás con ámbitos más locales. Por ello el nacionalismo clásico o paradigmático, es decir, aquel que establece la supremacía de las exigencias de la nación sobre cualquier otra lealtad individual o colectiva (N. Misceviz, 2010, p. 3), tiene una política musical, una manera de promover unas músicas y relegar o excluir otras. La clave está en identificar unas músicas como propias de una nación, estemos hablando de un estado, de un partido, de una asociación clandestina, de una emisora de radio o de un aula escolar. Porque a diferencia de otros principios políticos, utilizados solo en documentos jurídicos o propagandas electorales, el nacionalismo ha tenido una presencia cotidiana a lo largo del siglo XX. La categoría de lo “nacional” estaba entonces y aún está presente en la escuela, en el hospital, en la iglesia, en la calle e incluso en las casas. No era un fenómeno nuevo. En casi todo Occidente podría rastrearse su inicio hasta principios del XIX. Y aún en los lugares donde esta tarea resulta improbable, se revela recaltrante una de sus características: el nacionalismo nunca se presenta a sí mismo como nuevo. Para un nacionalista la nación no nace, “despierta” (E. Gellner, 1998, pp. 26 y 27).

En las últimas décadas varios estudios han incidido en la relación entre música y nacionalismo, en la línea de varias historiografías contemporáneas que han puesto el acento en la historia institucional, en la historia social y en la historia cultural. En particular, la llamada Nueva Historia Cultural ha insistido en el valor

de lo simbólico y su interpretación (P. Burke, 2006, p. 15) y es precisamente en el símbolo donde la música y la nación convergen para el nacionalismo. La musicología se suma entonces al afán por conocer no sólo cuáles eran los acontecimientos relevantes sino qué significado y qué repercusiones tuvieron y tienen en la vida de la gente. Destaco a continuación algunas aportaciones de las investigaciones llevadas a cabo sobre nacionalismo y música que resultan pertinentes para este libro:

- La música no sólo es símbolo de lo nacional o reflejo del nacionalismo en tanto que pensamiento político; la música participa en la formación del nacionalismo y “proporciona un lenguaje para su invención” (Ph. Bohlman, 2004, pp. xxv y 35).
- Lejos de mostrar una identificación estable entre un tipo de música y una nación, el nacionalismo desvela contradicciones, a veces incluso en las políticas estatales de un mismo gobierno. Ejemplos son las directrices estalinistas sobre la música (Frolova Walker, 1998), o la compleja problemática del jazz en la Alemania nazi (Wicke, 1985; Walter, 2007).
- Los estudios sobre los regímenes totalitarios han analizado la lógica del poder dictatorial y los puntos de contacto entre las diferentes dictaduras (como, por ejemplo, la similitud de instituciones o políticas musicales concretas). Aunque los historiadores se han detenido más en los sistemas, no se ha ignorado el peso que tuvieron algunas personalidades.
- La necesidad de diferenciar entre la identidad musical individual y la colectiva para entender la agencia individual por parte de músicos y compositores de cara a los cambios musicales y culturales (G. Born y D. Hesmondhalgh, 2000, p. 33). La etiqueta “compositor nacionalista” no suele tener en cuenta esta diferenciación. Es más, puede desviar nuestra atención apartándonos de los conflictos –imposiciones, rebeliones y negociaciones– entre ambas formas de identidad musical.
- La proliferación de significaciones de un objeto es función de su contexto de uso, como ya destacaron los lingüistas Peirce y Austin, y más recientemente, historiadores como Roger Chartier (1994, p. 45). Es el caso de la tendencia sentimental en la música popular de los años 30, que se impuso, con lecturas diferentes, pero procurando siempre placer a su público, en ambientes tan opuestos como la Alemania nazi (Wicke, 1985), la Francia prebélica (Klein, 1985), la América bulliciosa de Tin Pan Alley (Hamm, 1979), la España republicana y la “nacional”.

Nuestro propósito es estudiar el papel que han jugado los discursos sobre la música y las prácticas musicales en procesos nacionalistas a niveles diversos: instituciones, espectáculos, crítica en prensa, historiografía, composición, locales de

diversión, etc. El interés que en los últimos años ha despertado el nacionalismo español entre los historiadores (Fox, 1997; Boyd, 2000; Álvarez Junco, 2002; Moreno Luzón, 2007), sumado a la tradición de investigaciones sobre el nacionalismo catalán y vasco, ha puesto a nuestra disposición un bagaje conceptual y un marco teórico reconocido en varios los ensayos aquí publicados.

Si bien, en la estela de Michel Foucault, pueden definirse como discursos “todas las formas y categorías de la vida cultural” (H. White, 1992b, 125), entendemos por tales discursos los comentarios y creencias estéticas que rodean las prácticas musicales, conformando las visiones de compositores, intérpretes, estudiosos, historiadores y público (D. Beard y K. Gloag, 2005, p. 55). En cambio, por prácticas musicales entendemos la composición, la interpretación y la escucha musical, pero también la programación, circulación, difusión y recepción de la música, así como las actividades de las instituciones musicales, ya sean docentes, de investigación o de difusión.

El arco cronológico que abarca el libro va desde principios del siglo XX hasta la década de los 70. El límite final quizás resulte más evidente que el inicial: tras la restauración democrática y la constitución de 1978, que reconoce las nacionalidades y ordena administrativamente el estado en comunidades autónomas, la definición nacional de España se complica y multiplica de una manera considerable. A otra escala, el capitalismo tardío, el postmodernismo, la globalización y fenómenos paralelos como la world music, no han acabado, como en un principio se pensaba, con el nacionalismo, ni con las músicas locales o nacionales, pero ciertamente, han producido nuevas relaciones a nivel de las identidades musicales individuales y colectivas. De ahí que marquemos los años 70 como final de nuestros estudios. Pero ¿por qué iniciarlos con el comienzo de siglo? Pues porque en torno a 1900 el concepto de nación sufrió transformaciones que han determinado gran parte de la historia posterior. Si a principios del XIX se entendía por nación una comunidad lingüística y cultural, a mediados de ese siglo la raza, considerada como una determinación biológica, fue adquiriendo más peso en la definición política de la nación. Cuando a la obsesión por la raza se le aplicaron las teorías darwinistas y spencerianas, con su corolario de supremacía, competición y exclusión, se fraguaron unos nacionalismos de devastadoras consecuencias no sólo durante las dos guerras mundiales, sino en tragedias más recientes como las vividas a finales del siglo XX en las actuales Serbia, Bosnia Herzegovina, y Kosovo. Por otra parte, el nacionalismo suele esgrimir lo remoto de ciertas costumbres locales como testimonios de la antigüedad de la nación. Así, las “raíces” sustituyeron como base de la identidad a la “razón” ilustrada, y al “rango” del Antiguo Régimen (E. Gellner, 1998, p. 132). No es casualidad, por tanto, que la radicalización del nacionalismo europeo haya coincidido con una época (1870-1914) que protagonizó la “invención masiva de las tradiciones” (Hobsbawn, 2002).

Precisamente entonces, en torno al cambio de siglo, España ocupaba un peculiar status en el panorama internacional. Por una parte era considerada aún un país exótico por las potencias coloniales. En consecuencia, historiadores y viajeros escribían sobre la música española en los términos estudiados por Said en sus monografías sobre el Orientalismo y el Imperialismo (1978, 1993), a la par que los compositores escribían obras exóticas sobre temas españoles. Los musicólogos han señalado cómo la diferenciación entre la “autenticidad” del tono español de Mikhail Glinka y el de Manuel de Falla no se sustenta en características musicales, sino en razones políticas (C. Dahlhaus, 1989, pp. 40 y 41). James Parakilas ha ido más allá, hablando de la “autoexotización” de Falla (1998, p. 189), al igual que Ralph Locke, quien ha ahondado en lo difuso de los límites entre nacionalismo y exotismo (2010, pp. 72-84). Las tensiones entre nacionalismo y exotismo se agudizan en el caso español, puesto que, como ha sucedido en la historia de Rusia, España ha sido Oriente para los europeos al tiempo que sus habitantes se han considerado occidentales. Los compositores españoles, como los rusos y demás autores de naciones “periféricas”, han compartido la condena de ver valoradas únicamente sus músicas nacionalistas. Pero, en esa misma medida, se han visto relegados como compositores de segundo orden respecto a los “grandes maestros” supuestamente “universales” (R. Taruskin, 2010). Hay, no obstante, un matiz: España ha sido centro de un Imperio y, después, periferia de Europa. De esta doble condición se era muy consciente en la llamada crisis del 98, tras la independencia de Cuba y Filipinas. Durante la primera mitad del siglo XX el pasado colonial español determinaba en cierta medida la manera cómo los historiadores españoles escribían sobre la música española y sobre la música de Latinoamérica, al tiempo que también condicionaba la visión de los historiadores latinoamericanos sobre la música española y la música de sus respectivos países. Por ello nos ha parecido necesario integrar en este volumen algunas investigaciones sobre las problemáticas musicales argentina, cubana y mexicana. Estos países tienen una rica vida musical durante la primera mitad del XX que no tiene nada que envidiar a la de su antigua metrópoli: ni en la actividad de orquestas y teatros de ópera, ni en la creación de música de vanguardia, ni en la eclosión de las llamadas músicas populares. A lo largo de los años 1900-1970 Argentina, Cuba y México mantenían importantes relaciones culturales con España, sostenidas por un constante intercambio de intelectuales y músicos. Pero el conocimiento de la vida musical de estos países no solo es útil para comprender la situación a la cual se enfrentaron los españoles emigrados, sino para entender mejor los mecanismos propios de los nacionalismos en los países occidentales que desde el punto de vista del canon musical europeo (germánico) han constituido la periferia. Estos estudios nos ofrecen el contrapunto imprescindible para comprender varios problemas que vistos solo desde España pueden parecer exclusivos. Lejos de ser una residual visión imperialista de las antiguas colonias, los estudios que presentamos aquí sobre Cuba, México y Argentina, permiten apartarse, siquiera un momento, del círculo

vicioso en el cual suelen desembocar los intentos de comprensión del nacionalismo a partir del estudio de una única nación.

Y es que como todo libro nuevo, éste que ahora presentamos pretende superar una limitación frecuente en los estudios sobre música española: la investigación aislada de sus problemas. Así suelen estudiarse por separado las cuestiones musicológicas y las etnomusicológicas, la música española y la música internacional, la producción individual de los compositores y las políticas de las instituciones, la España anterior y la posterior a la Guerra Civil, etc. Entendemos que al relacionar fenómenos que suceden a distintos ámbitos (música de vanguardia y música folclórica, por ejemplo), y al incidir en los contextos, ofrecemos no sólo nuevos datos, sino nuevas perspectivas y valoraciones.

Para todos los españoles de cierta edad, la Guerra Civil (1936-1939) fue, al menos en nuestra niñez, un referente cotidiano que colocaba las personas, las costumbres y las cosas en dos espacios sin contacto aparente: el de antes y el de después de la Guerra. Entre ambos mundos se extendía un vacío del que se hablaba muy poco. Sin embargo, la proyección de esa barrera de la memoria popular a los estudios históricos provoca inconvenientes notables. En efecto, la Guerra Civil como frontera de los estudios musicológicos impide la valoración de las continuidades y las rupturas producidas a varios niveles –creación, interpretación, difusión, instituciones docentes, medios de comunicación, investigación, transmisión, recepción, etc.–, y en diferentes géneros y estilos –folclóricos, sinfónicos, de cámara, de vanguardia, populares, etc. Precisamente si no se tiene en cuenta el hecho mencionado de que un mismo objeto cultural puede funcionar con significados distintos, ofreciendo una continuidad en el uso y una discontinuidad en su interpretación, es fácil desembocar en trabajos mecanicistas¹.

No pretendemos contribuir a la sofisticada teoría del nacionalismo político ni tampoco hacer una historia del nacionalismo musical en el ámbito hispano entre 1900 y 1970. Nos limitaremos a recordar aquí que la mayoría de los nacionalismos musicales europeos se plantearon a lo largo del siglo XIX como alternativa al prestigio e influencia de la música germana. No obstante, en lugar de mantener un simple rechazo hacia la música alemana, los compositores nacionalistas tuvieron una relación compleja con esa tradición, simultaneando incluso las tensiones de repudio y atracción (M. Murphy, 2010, p. 10). Por otra parte, el nacionalismo también marcó la producción y la recepción de la propia música alemana, y austriaca. Ello se hizo especialmente evidente en la década de 1920, cuando el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena volvía a urgir a posicionarse frente a la nueva música a compositores, crítica y público. Sin embargo, el reper-

1. Véase por ejemplo mi crítica a ciertas lecturas de las canciones populares mexicanas (P. Ramos, 2010, pp. 16 y 17).

torio operístico italiano había tenido al menos igual repercusión, si no mayor, a la del repertorio sinfónico y operístico alemán en los países de habla hispana. Esta fue una de las principales razones por la cual los jóvenes compositores de estos países buscaron la renovación en otra parte: en París. En el París de las primeras décadas del XX los jóvenes músicos españoles, cubanos, argentinos o venezolanos (entre otros Isaac Albéniz, Enric Granados, Ricard Viñes, Joaquim Nin, Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, el Padre Donostia, Alejo Carpentier, Juan Carlos Paz, Reynaldo Hahn, etc.) se codearon con otros exóticos: los rusos (Igor Stravinsky, Seguei Prokofiev, Nikolay Tcherepnin, Seguei Liapunov, Aleksandr Glazunov, etc.). No olvidemos que, además, París también marcaba la actualidad de los cabarets. Ya podían bailar ritmos americanos como el one-step y pedir a sus madres ‘un negro [...] que baile el charlestón y toque en un *jazz band*’, pero las niñas sabían que era a París a dónde iban sus padres².

I. LOS DISCURSOS

Los ensayos recogidos en esta primera parte del libro giran en torno a la estética (Torres Clemente, Vega Pichaco, Piquer Sanclemente y Rodríguez) y a la historiografía musical (Ramos López, Madrid). Por tanto los protagonistas de estos textos serán los compositores, críticos musicales, historiadores y musicólogos, si bien el tipo de revistas en el que se publican muchos de sus textos iba dirigido a un público más amplio.

En la formulación de la estética nacionalista nos encontramos con uno de los paralelismos aludidos más arriba entre diferentes países, en este caso, entre Cuba y España. Los artículos de Belén Vega Pichaco sobre el afrocubanismo en los años 20 y de Elena Torres Clemente centrado en la discusión acerca de la música de Manuel de Falla y el “nacionalismo de las esencias” detectan una trayectoria parecida, desde la valoración de los elementos folclóricos como pintorescos hasta el descubrimiento en los mismos de valores identitarios. Con la perspectiva proporcionada por la teoría de la “ansiedad de la influencia” de Harold Bloom y las aportaciones musicológicas de J. Straus (1990), ambos debates se revelan también como luchas generacionales, en las que están en juego los deseos de demarcarse de una tradición que clasifica a una música como “cubana” o como “española” de cara al público local y al internacional. Es decir, una situación que, siguiendo a Bourdieu, proporciona tensiones autónomas en cualquier campo cultural. En el caso cubano, junto a un nuevo estilo musical se proponía una imagen nacional alternativa, e incluso, otro modelo de estado. Por el contrario, en la polé-

2. “Si vas a París, papá,” one step de Ledesma, Oropesa y Álvarez Díaz. Muy popular a finales de los años 20. El verso siguiente advertía precisamente “cuidado con los apaches” (los modernos parisinos).

mica española sobre el “nacionalismo de las esencias” no se propuso un nuevo proyecto político, al tiempo que la pretendida novedad estilística resultaba cuestionable. En efecto, páginas avanzadas de Ruperto Chapí (por ejemplo, la música de *Margarita la Tornera* de 1909, que no su rancio libreto), de Albéniz y de Maurice Ravel, (*Rhapsodie espagnole* de 1907-8, y *L'heure espagnole* de 1911) se habían adelantado a Falla (*El Sombrero de tres picos* pantomima de 1917, revisión como ballet en 1919), en su realización del nacionalismo de las esencias yendo incluso más lejos en su modernidad³. Pues, tal y como ya destacara Ortega y Gasset ([1925] 1960, p. 13), si la distancia irónica está en el centro de la modernidad, Falla no se permitió nunca un tratamiento tan irreverente de los tópicos españoles como el desplegado por el francés en la casa del relojero. Bien es verdad que Ravel no fue tan irónico con respecto a los tópicos franceses...

El uso del folclore en las instituciones y celebraciones nacionalistas o en la música llamada entonces “cultura” o “clásica” no fue, sin embargo, la única cuestión candente en las discusiones sobre la música nacional. Los intelectuales españoles, envueltos en una disyuntiva ya secular entre la europeización o el repliegue, se involucraron desde la Primera Guerra Mundial en una polémica que permitía nuevas alineaciones: la de los germanófilos y aliadófilos, cuyas implicaciones estéticas son conocidas (C. Hess, 2001, p. 50 y ss.). Ruth Piquer Sanclemente describe los conflictos entre los ideales de las vanguardias artísticas como clasicismo moderno, pureza, latinidad, etc., que se vincularon a países y razas, y que protagonizaron las referencias a la música en la revista *España* entre 1915 y 1924.

En las primeras décadas posteriores a la Guerra Civil las revistas españolas fueron bien distintas: no hubo posicionamientos en la esfera pública fuera de la militancia franquista, la resistencia fue pues “una resistencia silenciosa” (Gracia, 2004). En la crítica musical española de aquellos años la firma protagonista fue la de Federico Sopena. Como Higinio Anglés o Nemesio Otaño, quienes asimismo ocuparon los principales puestos de poder de la música española en el franquismo, Sopena no sólo cumplía el requisito imprescindible -su adhesión a Franco desde la misma guerra- sino que pronto le añadió el mayor de los méritos para un no combatiente: la orden sacerdotal. Es evidente que Franco no podía rivalizar con la pose de artista (y particularmente, de violinista) de la que Mussolini gustaba presumir (Sachs, 1988). Ni siquiera se le conoce un gusto musical de cierta distinción a la manera de la manía wagneriana de Adolf Hitler. Por tanto, si queremos hablar de individuos influyentes en materia musical durante el franquismo habrá que detenerse en los agentes de la política cultural. Tal fue, por ejemplo, Federico Sopena, cuyo falangismo y simpatía por los nazis no le impidió

3. El propio Falla reconoció que en la *Rhapsodie* Ravel había ido “coincidiendo con mis propias intenciones” ([1939] 1972, p. 131), las mismas palabras habían aparecido en un artículo suyo de la *Revue Musicale* (marzo 1939) que Sopena no cita en su introducción a la edición española.

ser el principal promotor de Gustav Mahler en España. (Volvemos al principio, ya aludido, de las contradicciones en las políticas musicales de los totalitarismos nacionalistas). Pablo-L. Rodríguez analiza la peculiar lectura que realizara Sopena en los años 60 y 70 de la música y la figura de Mahler, explicándola desde la trayectoria intelectual y personal del sacerdote. Ese Mahler místico era quizás el único que podía tener sentido para el seguidor de un Caudillo que había definido España como tierra de “santos, artesanos y guerreros”⁴.

¿Y cómo se construye una nación desde el exilio? Los musicólogos españoles expatriados no respondieron a una sola voz a este interrogante. Nunca constituyeron un grupo homogéneo, ni antes ni después de la Guerra Civil. Mi ensayo sobre su producción musicológica se centra en los temas y en las redes personales que cultivaron, en sus silencios, y en las continuidades y discontinuidades de sus aportaciones respecto a la tradición historiográfica española.

Un caso radicalmente distinto es el de la labor de las musicólogas estudiadas por Cecilia Piñero. Las mexicanas Alba Herrero, Esperanza Pulido y Yolanda Moreno tuvieron una participación destacada en la construcción de la historia musical de su país, no solo en su faceta de historiadoras, sino como docentes, compositoras o gestoras culturales. Piñero estudia las diferentes posiciones que estas historiadoras tuvieron respecto a una cuestión central para el nacionalismo mexicano: el legado indígena.

Escudriñar el papel de los historiadores en las construcciones de las historias nacionales ha estimulado varias investigaciones en las últimas décadas, tanto en la historiografía general como en el terreno musicológico⁵. Pero ¿es posible la escritura de una historia no nacionalista? Por razones prácticas, entre las cuales cabe destacar las políticas de las subvenciones, la mayor accesibilidad a las fuentes, y la costumbre, los historiadores circunscribimos con demasiada frecuencia nuestro ámbito de estudio a un país. Alejandro Madrid propone un método proléptico para investigadores deseosos de escapar de las trampas del nacionalismo. Se trata de un tipo de narrativa histórica que relaciona los eventos de manera no lineal, prestando atención a los complejos de *performance* y a los circuitos de membrecía. Su ensayo propone como ejemplo una narrativa que conecta even-

4. “Constituye España un pueblo que a través de su historia se ha caracterizado como pueblo de santos, de artistas y guerreros: características esenciales que han permanecido a través de su Historia y que no pudieron ser reformadas, pese a las doctrinas de la Enciclopedia” (Extracto de las palabras pronunciadas por Franco en el Pabellón de Artesanía de Valencia el 11 de mayo de 1947. Francisco Franco Bahamonde, *Textos de doctrina política. Palabras y escritos de 1945 a 1950*. Madrid, Publicaciones españolas, 1951, p. 439. Citado en Á. Llorente, 1995, p. 57).

5. (entre otros, Cantor, 1991; Pérez Zaldondo, 1992; Carreira, 1995; Potter, 1998; Fulcher, 1999; Rehding, 2000; Carreras, 2001; Gerhard, 2001; Ramos, 2003, 2008 y en prensa; Sánchez Ekiza, 2005; y Sánchez de Andrés, 2009).

tos de distinta naturaleza y cronología relacionados con uno de los compositores más castigados por la historiografía nacionalista: Julián Carrillo.

II. LAS PRÁCTICAS

Los ensayos recogidos en la segunda parte del libro se ocupan, primero, de la utilización nacionalista de la música tradicional o folclórica (Sánchez Ekiza, Pitarch Alfonso, Martínez del Fresno), después, de los conflictos que planteó el nacionalismo a algunos compositores (Alonso Tomás, Gan Quesada, Corrado) y por último, del repertorio musical escuchado en esta época tanto en actos oficiales como en momentos de ocio (Valero Abril, Pérez Zalduondo).

Los bailes tradicionales fueron utilizados por ideologías distintas, ya fuera simultáneamente o en épocas diversas. En los ensayos incluidos en este volumen vemos cómo el Partido Nacionalista Vasco y el carlismo en las primeras décadas del siglo XX (Karlos Sánchez Ekiza), los espectáculos organizados por el músico y empresario Miguel Asso entre 1916 y 1936 (Carles Pitarch Alfonso) y la Sección Femenina franquista (Beatriz Martínez del Fresno) ejercieron diferentes prácticas que evidencian el principio mencionado al comienzo de esta introducción: la proliferación de significaciones de un objeto en función de su contexto de uso. Los bailes fueron objeto de entretenimiento para un público numeroso, además de procurar placer a sus ejecutantes al tiempo que funcionaron con significados identitarios, nacionalistas en algunos casos, localistas en otros. Había, no obstante, matices. Si en las crónicas de prensa de los espectáculos de “bailes regionales” se destacaba lo pintoresco junto con la calidad artística (Pitarch), en los concursos de la Sección Femenina (Martínez del Fresno) y en las celebraciones vascas (Sánchez Ekiza) al lado de una más obvia utilización nacionalista es patente una obsesión moral que, precisamente, desprecia lo pintoresco y lúdico de los bailes.

No era nuevo en nuestro país este prestigio de lo campesino como puro y cristiano. Durante el llamado “Siglo de Oro” la exaltación de las danzas aldeanas y de la vida rural formaba parte del entramado cristianoviejero contra la movilidad social protagonizada por los conversos. Siglos después, distintos proyectos políticos también se canalizan a través de las discusiones sobre el peso relativo que debían tener las culturas indígenas y las culturas de inmigración (ya fuera esta la esclavista africana o la europea) en las músicas nacionales de México y Cuba en la década de 1920 y 1930 (Cecilia Piñero, Belén Vega). El texto de Omar Corrado expone un caso extremo de la utilización de una misma figura, Martín Fierro, por fuerzas políticas contrarias en la Argentina de los años 40.

A otra escala, alguno de los avatares vividos en la Sección Femenina, como el hecho de que al principio se favoreciera que las muchachas aprendieran todos los bailes, mientras que después se llegara a prohibir a danzantes de una provin-

cia bailar músicas de otro lugar, se asemeja en cierto sentido al proceso vivido en la potencia antagonica del régimen: la Unión Soviética. Cada una de las repúblicas soviéticas había construido un teatro de ópera “nacional” cuyo repertorio debía ser característico según las directrices estalinistas. En los lugares sin tradición operística o sinfónica no era fácil, sin embargo, componer obras en un estilo propio que, en realidad, hubo de inventarse (Frolova Walker, 1998). De alguna manera, la promoción de los nacionalismos particulares en estados plurinacionales funciona como un modo de neutralizar aquellos pueblos con vocación política independiente. Si todos tienen una “patria chica” nadie es menos hijo de la “madre patria”. En este sentido es significativo que la Sección Femenina dividiera los bailes por provincias, en tanto que éstas son unas divisiones administrativas, no culturales. Por el contrario, el Partido Nacionalista Vasco no buscaba compartimentar estilísticamente su geografía. En consecuencia promovió por todo el territorio vasco danzas cuya práctica tradicional se había circunscrito hasta entonces a localidades concretas, al tiempo que dejó de lado otras danzas muy extendidas en el País Vasco –como la jota– pero que no se consideraron nacionales (Sánchez Ekiza). Sin embargo, a todas estas políticas subyace un mismo principio, el nacionalista, con su corolario de homogeneización cultural (ya sea al nivel general de un país o al nivel de sus divisiones administrativas).

Tanto Beatriz Martínez del Fresno como Carles Pitarch han destacado la importancia de la promoción de los bailes tradicionales dentro de las estrategias de lo que se ha llamado “nacionalismo banal” (Billig 1995). Pitarch señala además la relación entre éstos y el proceso de “construcción regional” que, lejos de debilitar, como se ha dicho tantas veces, el nacionalismo español, ha podido en realidad contribuir a su desarrollo. En un país como España, cuyo porcentaje de población rural aún en la década de los 50 era bastante más alto que el de otros países europeos, la música tradicional tuvo una presencia que quizás en esos otros países ya había sido progresivamente relevada por la música llamada entonces “ligera”. Por supuesto, la radio, los discos y los espectáculos de variedades difundían canciones que ya no eran folclóricas, algunas de las cuales circulaban incluso internacionalmente. Pero aún en los años 60, cuando fue masivo el “éxodo rural” a las ciudades españolas, a las fábricas europeas y, no lo olvidemos, también a Latinoamérica, los nuevos urbanitas tenían todavía en los oídos las músicas de sus pueblos. Sin tener en cuenta este peculiar contexto no se puede calibrar el éxito de la labor “revitalizadora” del folclore de la Sección Femenina, ni quizás tampoco la buena acogida entre compositores y público españoles de propuestas que aunaban neoclasicismo y utilización de materiales folclóricos⁶, ni el entusiasmo desatado a finales de los 70 por las músicas neofolclóricas.

6. Una tendencia favorecida asimismo después de la II Guerra Mundial por los regímenes de la órbita soviética cuyas poblaciones campesinas eran también importantes, como Polonia y Hungría.

Las músicas folclóricas no solo resultaron atractivas para el público o para los dirigentes políticos. Los compositores venían utilizando la música tradicional en sus composiciones desde antes del Romanticismo. A las antiguas motivaciones estéticas, de evocación de escenas rurales, o de búsqueda de popularidad, se añadieron a lo largo del XIX razones políticas ligadas a la nueva valoración de la cultura popular por parte de la filosofía de Herder y del desarrollo del nacionalismo. Durante el siglo XX, aunque hubo compositores de lenguaje muy conservador que recurrían insistentemente a modismos folclóricos, otros vieron en los materiales tradicionales posibilidades de renovación del lenguaje musical, especialmente en sus aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, fue el caso de Béla Bartók, Zoltan Kodály, o Igor Stravinsky. Sin embargo, para otros músicos de vanguardia, como los de la Segunda Escuela de Viena, la utilización del folclore fue marginal.

La insistencia en el papel de las instituciones y de los discursos de políticos, intelectuales e historiadores en la construcción de las identidades nacionales no puede llevarnos a relegar al papel de transmisores automáticos a los compositores, olvidando los conflictos que se les plantearon a cada uno de ellos en el plano ideológico, pero también en el orden profesional y estético. Estudios sobre Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo y Julio Gómez⁷ han analizado esta problemática. Ello nos ha permitido centrarnos en otros compositores. Las consideraciones ideológicas conviven en los ensayos de Omar Corrado, Germán Gan y Diego Alonso con un análisis de los procedimientos musicales pertinentes.

Diego Alonso Tomás se centra en la figura de Roberto Gerhard a la vuelta de sus estudios con Arnold Schönberg en Viena y Berlín. Es entonces cuando el compositor tuvo que definirse frente a las posturas divergentes que sobre la utilización del folclore en la composición musical habían mantenido su antiguo maestro, Felip Pedrell, y el propio Schönberg. En su estudio Alonso utiliza fuentes que hasta el momento no han sido tenidas en cuenta en las publicaciones sobre Gerhard.

Unos años más tarde, tras la Guerra Civil, el ambiente barcelonés había cambiado. Gan Quesada trata la actividad de los compositores que ya tenían una carrera reconocida en Cataluña antes de la contienda. Para ellos los Premios Ciudad de Barcelona suponían el reconocimiento oficial en un momento en el que había pocas oportunidades para estrenar y para publicar; a cambio el concurso imponía una estética cuyas líneas no siempre fueron coherentes. Las distintas respuestas a estos premios son analizadas por Gan a partir de una consideración muy atenta a las coyunturas y trayectorias individuales de los compositores.

7. Entre otros R. Barce, 1993; Martínez del Fresno, 1999; C. Hess, 2005; Suárez Pajares, 2005 y M. Christoforidis, 2007.

En latitudes lejanas, uno de los músicos de más prestigio en su país, Juan José Castro, se enfrentaba frontalmente al nuevo régimen también militarista de Perón. Corrado muestra en su ensayo cómo el compositor y director Castro realiza en su cantata de 1945 una lectura del texto nacional argentino por excelencia, Martín Fierro. En esta obra musical convergen de nuevo las polémicas sobre la modernidad, el folclore y la nación, así como también la trayectoria personal de su autor.

Los últimos ensayos del libro se apartan de la música de nueva composición y de la música folclórica para centrarse en la selección del repertorio. Los criterios de selección son evidentemente diferentes en los dos casos que aquí presentamos: las celebraciones oficiales del primer franquismo y los momentos de ocio de una ciudad de provincias. También varían las cronologías. Pero en ambas ocasiones musicales se prefirió recurrir a autores consagrados en lugar de realizar encargos. Es importante llamar la atención sobre el hecho de que, si se atiende únicamente a la música de nueva composición y a la música tradicional, se obtiene un conocimiento muy parcial de la música difundida, escuchada o apreciada en una época. Es relevante considerar también la selección del repertorio: qué música se escuchaba y en qué contextos, cuál era relegada, qué sentido se le daba, etc.

Es curioso que el estudio cultural más local del libro, centrado en una ciudad como Murcia, que a principios del siglo XX vivía sobre todo del campo y de las minas, trate de un repertorio internacional. Este contraste parece un contrapunto necesario a la idea de nacionalismo que recorre el libro. La empresa de la construcción nacional concernía a compositores, políticos, intérpretes, y público. Pero en la vida cotidiana muchas manifestaciones musicales tenían otros fines: funcionar como un medio de distinción (Bourdieu), y también como ocio. Un ocio recién conquistado en el caso de los obreros cualificados agrupados en las asociaciones obreras cuya actividad musical estudia Pilar Valero Abril. Sin esa música internacional tampoco puede entenderse la música nacionalista. Ambas se relacionan en un proceso dialéctico, de manera que la música nacionalista debe adquirir su esencia en competición con la música “europea” (tal y como es calificada en los programas murcianos) o definirse como negación de esta. Frente a la oposición entre música europea y música nacional, el flamenco, cuya práctica ya era importante en Murcia, queda en un limbo interesantísimo. Según las fuentes murcianas del primer tercio del siglo XX el flamenco no es considerado música “europea”, pero tampoco es música “nacional” o utilizable por el nacionalismo; por otra parte no es música de la burguesía, ni tampoco es música campesina. En una de las zonas donde más se cultivaba el flamenco no se le atribuyen entonces ninguno de los rasgos de “primitivo”, “propio” o “auténtico”, típicos de la “filosofía de los orígenes”⁸ y determinantes en la musicología alemana de prin-

8. Véase A. Rehding, 2000.

cipios del siglo XX. Sería Manuel de Falla quien blandiría estos argumentos defendiendo el flamenco durante la agria polémica sobre el Concurso de Cante Jondo organizado por él en Granada en aquellos años (1922).

El polo opuesto, la música “de prestigio”, ya fuera la considerada “nacional” o la “universal”, tuvo un papel relevante en los primeros fastos franquistas. Gemma Pérez Zalduondo estudia aquí la lógica de la selección del repertorio en las celebraciones entre los años 1938 y 1945. Y de nuevo aparecen contradicciones y sorpresas, junto a la previsible dependencia de la política exterior del régimen que, a su vez, seguía la evolución de la contienda mundial. Es un texto que incide sobre los usos de la música, ya sea de la música sinfónica, de la ópera, de la zarzuela, de la música antigua, pero también de la folclórica, así como de la popular o “ligera”. Cada una tiene un momento y un lugar en el nuevo estado. Frente a la imagen tan asumida de unas autoridades ajenas a cualquier interés por la cultura que no fuera la censura, la documentación estudiada por Pérez Zalduondo demuestra el empeño por la utilización propagandística de la música.

Una primera versión de los ensayos que constituyen este libro fue discutida en el Seminario *La música en los procesos de construcción nacional: discursos y prácticas* celebrado en la Universidad de La Rioja en mayo de 2010. Cada uno de los textos fue encargado a investigadores que se hallaban trabajando en estas temáticas. Buscamos además ofrecer una visión plural, que huyera de la rutinaria jerarquía entre nacionalismos centralistas y periféricos, las cuales siempre legitiman al centro desde el cual se habla. El Seminario se organizó dentro del Proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2008-02243 “Tradición, modernidad y construcción nacional en los discursos y en las prácticas musicales en España, Argentina y México 1900-1975”. Nuestro reconocimiento a ambas instituciones, Ministerio y Universidad, sin las cuales la publicación de este libro no hubiera sido posible. Personalmente, he de agradecer, además, la entusiasta participación de los autores en el mencionado Seminario y en este libro. A Beatriz Martínez del Fresno y a Ramón Pelinski les agradezco en particular sus comentarios y críticas a esta introducción.

Por último, es necesario aclarar que, si bien nos unen simpatías personales y temas afines de investigación, no hemos buscado una uniformidad ni en el estilo de los ensayos, ni aún menos en las posturas ideológicas que cada uno mantenemos con respecto a un principio, como el nacionalismo, ante el cual es difícil mantenerse neutro, al menos en el mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Junco, J.: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2002.

- Barce, R.: "Perfil ideológico de Manuel de Falla" *Musica/Realtà*, 42 (1993), 31-56.
- Beard, D. y K. Gloag: *Musicology. The Key Concepts*, London: Routledge, 2005.
- Billig, M.: *Banal Nationalism*, London: Sage, 1995.
- Bohman, Ph. V.: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara: ABC Clío, 2004.
- Born, G. y D. Hesmondhalgh: "Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music", en Born, G. y Hesmondhalgh, D. (eds.) *Western Music and Its Others*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Boyd, C.: *Historia patria: política, historia e identidad nacional en España*, Barcelona: Pomares-Corredor, 2000.
- Burke, P.: *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós, 2006 [2004].
- Cantor, N. F.: *Inventing the Middle Ages. The lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century*, New York: Quill William Morrow, 1991.
- Carreira, X. M.: "La musicología española: un'illusione autarchica?". *Il Saggiatore Musicale*, II, (1995).
- Carreras, J. J.: "Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)". *Il Saggiatore musicale*, VIII, 1, (2001), 121-169.
- Christoforidis, M.: "Manuel de Falla, flamenco and Spanish identity", en Brown, J. (ed.): *Western Music and Race*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Corrado, O.: "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación". *Música e Investigación*, 9 (2001), 13-33.
- Dahlhaus, C.: *Nineteenth-Century Music*, Berkeley: University of California Press, 1989.
- Falla, M. de: "VII. Ravel. Notas sobre Ravel. Revista *Isla*, Jerez de la Frontera, septiembre de 1939", en *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Fox, I.: *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid: Cátedra, 1997.
- Fulcher, J. F.: *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York y Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Frolova-Walker, M.: "'National in Form, Socialist in Content': Musical Nation-Building in the Soviet Republics". *Journal of American Musicological Society*, 51, 2 (1998).
- Gellner, E.: *Nacionalismo*, Barcelona: Destino, 1998.
- Gerhard, A.: "Musicology in the 'Third Reich': A Preliminary Report". *The Journal of Musicology*, XVIII (2001), 517-544.
- Hamm, Ch.: "It's Only a Paper Moon or, the Golden Years of Tin Pan Alley", en *Yesterdays. Popular Song in America*, New York: Norton, 1979, pp. 284-325.

- Hess, C. A.: *Sacred passions: the life and music of Manuel de Falla*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Hobsbawm, E. y T. Ranger (eds.): *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica, 2002 [1983].
- Klein, J.-Cl.: "Borrowing, syncretism, hybridisation: the Parisian revue of the 1920's." *Popular Music* 5 (1985).
- Llorente Hernández, Á.: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid: Visor, 1995.
- Locke, R. P.: *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Martínez del Fresno, B.: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- Miscevic, N.: "Nationalism", en Zalta, E. N. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2010 Edition)*. Accesible en: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/nationalism/>> [consulta 20 de noviembre de 2010].
- Moreno Luzón, J. (coord.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.
- Murphy, M.: "Introduction" en White, H. y Murphy, M. (eds.) *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork: Cork University Press, 2010.
- Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1960 [1925].
- Parakilas, J.: "How Spain got a soul", en Bellman, J. (ed.) *The exotic in western music*, Boston: Northeastern University Press, cop. 1998.
- Pérez Zaldondo, G.: "La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)". *Recerca Musicològica*, XI-XII (1992).
- Potter, P.: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Ramos López, P.: "The Construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age". *Early Music — Context and Ideas International Conference in Musicology*, Kraków, Cracovia: Universidad de Cracovia (Polonia). 2003. Accesible en: <http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/ramos_krakow_2003.pdf>.
- Ramos López, P.: "Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography". Volumen *Early Music - Context and Ideas II International Conference in Musicology*, Kraków, Cracovia: Universidad de Cracovia (Polonia). 2008. Accesible en <http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/13_ramos.pdf>.

- Ramos López, P.: "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena*, LXIV, 213, enero-junio (2010), 7-25.
- Ramos López, P.: "La historiografía musical en España 1913-1953", en Bombi, A. (ed.) *La historiografía musical en la época de Vicent Ripollés*, Valencia: Institut Valencià de la Música (en prensa).
- Rehding, A.: "The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900". *Journal of the American Musicological Society*, 53, 2 (2000).
- Sachs, H.: *Music in fascist Italy*, New York: Norton, 1988.
- Said, E. W.: *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 2001 [1993].
- Said, E. W.: *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo, 2003 [1978].
- Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal : pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009.
- Sánchez Ekiza, K.: *Txuntxuneroak. Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*, Tafalla: Altaffaylla, 2005.
- Straus, J.: *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*, Cambridge, Mass.: University of Harvard, 1990.
- Suárez Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- Taruskin, R. "Nationalism", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Accesible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846>> [consulta 20 de agosto de 2010].
- Walter, M.: "El jazz y la música ligera como instrumentos de la propaganda nazi", en *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezín*, Catálogo de la Exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 166-175.
- White, H.: *El contenido de la forma narrativa: discurso y representación histórica*, Barcelona: Paidós, 1992.
- Wicke, P.: "Sentimentality and high pathos: popular music in fascist Germany". *Popular Music*, 5 (1985).