

**Belén Vega Pichaco, Elsa Calero
Carramolino, Gemma Pérez Zalduondo
(eds.). 2019. *Puentes sonoros y
coreográficos durante el franquismo:
imaginarios, intercambios y
propaganda en clave internacional.*
Granada: Editorial Libargo. (304
páginas).**

El libro editado por Belén Vega, Elsa Calero y Gemma Pérez recoge once artículos sobre intercambios culturales y vínculos ideológicos e históricos entre Latinoamérica y España, a partir de diferentes géneros musicales y coreográficos (danza popular, folclórica y clásica). Si bien el libro se circunscribe principalmente al periodo franquista, muchos de los estudios incluidos abarcan gran parte del siglo XX, ofreciendo una visión de conjunto no solo en términos temporales, sino también geográficos, ya que se proponen reflexiones sobre el vínculo entre España, Chile, Argentina, Uruguay, México y Cuba. Se abordan conexiones de tipo binacionales o triangulares, en las cuales vemos destacar el rol de agentes individuales (en migración forzada o voluntaria), instituciones públicas y privadas, y medios de comunicación de masas, como la radio y el cine. El libro organiza los artículos en tres partes, cada una de las cuales se vincula con una dinámica específica: primero se aborda la difusión de imaginarios, luego el papel de los intercambios y, finalmente, el rol de la propaganda.

En la primera parte, compuesta de cuatro capítulos, se abordan los imaginarios de la música y danza española en Chile, Argentina y México. Salvador Campos propone un sugerente texto que a partir de la figura del violinista español Enrique Iniesta, se interroga sobre el papel del intérprete en la internalización de la música española en Chile y Argentina, y el estatus social de artista (sobre todo en contexto de exilio o migración) ya sea como “ente autónomo” o como “músico institucionalizado” (17). A partir de un rico trabajo en archivos públicos, privados (epistolares, por ejemplo), de prensa (española, chilena y argentina) y archivos diplomáticos, el autor no solo reconstruye con precisión la trayectoria artística de Enrique Iniesta, sino también los imaginarios culturales asociados a la música que vehicula con su práctica como intérprete, así como las tentativas franquistas por apropiarse de su estatus artístico para fines propagandísticos.

El capítulo de Francisco José Fernández, por su parte, se enfoca en el análisis de una obra específica del español Julián Bautista, la *Fantasia española*, abordando aspectos formales de la composición (contexto de creación, elementos estéticos y estructurales de la obra), y trazando una trayectoria que comienza en la península ibérica en tiempos de la Guerra Civil, pero que se extiende hacia Argentina en los años cuarenta. En el nuevo contexto sudamericano, el autor se interroga sobre la recepción de dicha obra musical, así como por el rol de Bautista en la vida musical de Buenos Aires. Como sugiere Fernández, la circulación en Sudamérica

permitió a la obra convivir con otras estéticas musicales cercanas al vanguardismo, cuestión que finalmente puso en tensión el lenguaje e imaginario nacional(ista) difundido en la obra de Julián Bautista. En este capítulo, también vemos desplegarse una enorme cantidad de fuentes de archivo, provenientes de España y Argentina, que nutren de forma significativa un análisis musical que podríamos considerar como tradicional.

Bajo una línea similar, el tercer capítulo de Torcuato Tejada analiza el *Cuarteto Modal* de la compositora María Teresa Prieto. Si bien no se apoya en fuentes de archivo inéditas, el autor sí logra articular un complejo análisis formal de la obra con las experiencias y trayectorias de migración de la compositora en México, su lugar de llegada tras el fin de la Guerra Civil. El vínculo con la nueva escena musical mexicana nutrió la obra de diversa manera: primero, en términos de su estructura formal y desarrollo melódico, y segundo, al imprimir la añoranza de la patria perdida, transmitiendo así un "discurso íntimo y personal" (83) al imaginario musical español en exilio.

Finalmente, el cuarto capítulo de esta parte corre por cuenta de Ariadna Yáñez, quien se aleja de la música para centrarse en la situación de la danza española en México, a través de la figura de Pilar Rioja. Estudiando los desplazamientos de la bailarina mexicana, mediante un minucioso enfoque biográfico, la autora muestra paso a paso cuáles fueron y cómo se desarrollaron los vínculos que unieron a Pilar Rioja con España, explicando tanto su actividad profesional, como su amor por la danza de ese país. El caso analizado ilustra ciertamente los procesos de hibridación de las prácticas culturales de dimensión transnacional: la bailarina mexicana no solo se nutrió de una tradición dancística, sino que ella misma terminó aportando "personalidad y estética" (102) al imaginario de la danza española, como concluye Ariadna Yáñez.

En la segunda parte, se incluyen tres capítulos, y el eje de reflexión se desplaza hacia los intercambios culturales, primero entre España y Uruguay, y luego hacia el rol de Barcelona como nodo creativo gracias al aporte de migrantes e instituciones internacionales. Elsa Calero propone un interesante estudio sobre los esfuerzos del régimen franquista por incorporar la actividad musical del sistema penitenciario a su política de propaganda exterior. Entre los diversos países latinoamericanos escogidos para proyectar la difusión, la elección de Uruguay se explica por la existencia de un régimen nacional y católico similar al español, y también por promover un proyecto de "redención" a través de la música similar al franquista, cuya experiencia era divulgada mediante revistas de difusión internacional. A través de la revisión de estas fuentes hemerográficas, la autora traza paralelismos y diferencias entre ambos contextos, uruguayo y español, respecto de la orientación estética y musical proyectada en ambos espacios carcelarios y represivos. El capítulo no solo integra diversas fuentes, también comparte en forma de anexos un listado de canciones y transcripciones del contenido de las revistas analizadas, aportando un precioso material histórico a la discusión de la temática abordada.

Por su parte, el capítulo de Carmen Noheda reflexiona sobre el lugar que ocupó la ciudad de Barcelona en la modernización del ballet clásico (en términos escenográficos y de diseño), analizando, en particular, el exilio de los bailarines y coreógrafos franceses Paul Goubé e Yvonne Alexander. Como explica la autora, tras la Guerra Civil, la alta sociedad catalana incorporó la actividad profesional de la pareja francesa, activando transferencias culturales que no solo "supusieron nuevos esquemas coreográficos" (144), sino que promovieron nuevos

espacios de consumo del ballet, a menudo cercanos al poder falangista. Así, la autora evalúa el rol que le cupo a los bailarines exiliados en la afirmación y consolidación de espacios políticos “amables” (164) e imaginarios elitistas asociados al ballet y la danza clásica en la España de Franco. Al igual que gran parte de los capítulos que componen el libro, la reflexión reposa en una extensa revisión de prensa y archivos personales.

El tercer capítulo de esta segunda parte, de Helena Martín Nieva, evalúa el rol que jugaron los institutos de cultura extranjeros en la difusión de la música de vanguardia en Barcelona, desde fines de la Guerra Civil hasta el ocaso del franquismo. Dado el “frágil paisaje musical” de la ciudad, herencia de la guerra, los institutos culturales de Francia, Alemania, Italia e Inglaterra cumplieron la tarea de animar la vida musical local, estimulando especialmente las transferencias artísticas con corrientes de vanguardia de difícil acceso en una España más bien nacional y tradicionalista. En este contexto fueron habituales las colaboraciones artísticas cruzadas en conciertos particulares, sociedades musicales y festivales internacionales, es decir, un conjunto de actividades con fuerte “acento internacional” (187). Como concluye la autora, estas colaboraciones tomaron un rol sustitutivo en términos culturales frente a instituciones españolas que, hasta la apertura democrática post-franquista, se mostraron inexistentes o insuficientes.

La tercera y última parte del libro incluye cuatro capítulos y se concentra en estudiar el vínculo entre danza, música y propaganda política en el espacio europeo y latinoamericano, poniendo el acento en la recuperación franquista de algunas actividades artísticas específicas. En el primer capítulo, José Ignacio Lorente aborda el rol del cine en la difusión de bailes e imaginarios coreográficos asociados al País Vasco. A partir del análisis minucioso del documental *Elai-Alai*, el autor reflexiona sobre la contra-imagen y contra-memoria que el régimen de Franco intentó difundir en el exterior, en un intento por combatir especialmente la narrativa artística creada en torno a la catástrofe de la ciudad de Gernika. Para esto, el film se apoyaba en una contra-narrativa vinculada a bailes, paisajes y coreografías que mostraban un país “idílico” (218), de “tradiciones ancestrales” concordantes con la simbología nacionalista que sustentaba el régimen franquista. El film dramatizaba un contenido claramente propagandístico que ponía al espectador en un rol central de testigo-testimonio.

Los siguientes dos capítulos, de Juan Francisco Murcia y Carolina Hernández, abordan dos aspectos de la actividad propagandística de la denominada Sección Femenina: el uso del folclor local, murciano en el primer caso, y el rol propagandístico de los Coros y Danzas de España, en el segundo. En ambos casos, se traza la trayectoria internacional de actividades artísticas realizadas por mujeres españolas al servicio de la “Nueva España” que el régimen aprovechó como una herramienta de difusión cultural fuera de la península. En el primer caso, la cuestión central fue proyectar un tipo de “folclorismo oficial” (245) que, contradictoriamente, tuvo buena acogida en comunidades exiliadas republicanas de América Latina (como en Chile), proyectando finalmente una imagen más amable del totalitarismo español. Algo similar ocurre en el segundo caso, ya que, a través de la gira de los Coros y Danzas de la Sección Femenina a Cuba (1956), no solo se difundieron estilos sonoros y coreográficos de orientación tradicionalista, sino también una cuidadosa imagen de España que contrastaba con el terror interno vivido en el país. Como refiere la autora, las actividades desplegadas en el exterior proyectaban un “modelo de mujer tradicional y falangista” (270), vehiculando una imagen afable de la sociedad española, sin tensiones y con sentido de unidad.

El último capítulo de esta tercera parte, de Ana Rodrigo de la Casa, examina el rol del flamenco y, en particular, de la figura de Antonio Gades, cuya participación en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965) simbolizó la apertura franquista hacia el turismo internacional (tras décadas de cierre y autarquía) y, en específico, una manera de afianzar los lazos políticos y culturales entre España y Estados Unidos. La autora ilustra la necesidad propagandista del régimen de Franco por promover una nueva imagen exterior, apoyándose en esta ocasión en expresiones específicas del flamenco, pero dando paso a una modernización coreográfica que trascendía la mera acción de diplomacia cultural en torno a las actividades desarrolladas por Antonio Gades.

En términos generales el libro tiene numerosas cualidades a destacar, entre las que me parece fundamental la manera en que todos los capítulos se apoyan en una minuciosa búsqueda de documentos de archivos (públicos y privados), de documentos de época (epistolares y de prensa) y en un tipo de escritura historiográfica que despliega perspectivas de análisis provenientes de los estudios estéticos, musicológicos y de la sociología del arte. El libro también posee la virtud de promover como eje de estudio, y de forma transversal en todos sus capítulos, las tres nociones claves propuestas (imaginarios, intercambios y propaganda), dando cuenta de las posibilidades que estas aportan para la comprensión de experiencias musicales y dancísticas bajo dinámicas de movilidad y circulación internacional. De hecho, como ilustra el libro en su totalidad, a pesar de que muchas de las experiencias artísticas estudiadas fueron fenómenos dirigidos por agentes privados o estatales de fuerte orientación nacionalista bajo el régimen franquista, un estudio minucioso de su desenvolvimiento en el contexto transnacional (bajo dinámicas de circulación e intercambio) enriquece enormemente la mirada sobre la propia cultura y narrativa nacional.

Javier Rodríguez Aedo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Núcleo Milenio CMUS

jarodri1@uc.cl

R