



TRANS 19 (2015)
RESEÑAS / REVIEWS

Samuel Llano. *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1909-1929.* Oxford: Oxford University Press, 2013, 270 pp. ISBN 978-0-19-985846-0

Reseña de Cristina Cruces-Roldán (Universidad de Sevilla)

Bajo el sugestivo título *Whose Spain?* (¿De quién es España?), el investigador Samuel Llano propone un recorrido por los procesos de producción y las lecturas de identidad sobre la “música española” que tuvieron lugar en Francia a principios del siglo XX. Coincidieron allí el asentamiento de autores nacionales a la búsqueda de un espacio negado en su tierra (particularmente, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina), la pendulación hacia “lo español” de algunas obras francesas, y la discusión sobre la identidad de músicas y músicos hispánicos, más que en sí misma, por su capacidad para convertirse en un instrumento de “representación”, “apropiación” o “adaptación” (p. 238) de la diferencia útil.

Llano establece la compleja red de significados trabada sobre intereses materiales, intelectuales y hasta emocionales que sirvieron para reflexionar sobre las obras españolas o de “color local”, y establecer cuáles fueron las actitudes y estrategias subyacentes a la creación. Mediante enfoques metodológicos individualistas y sistémicos, y una declarada opción por los estudios de caso, se analiza una selección de los agentes que participaron de este proceso, que el autor entiende no como una simple relación dualista entre Francia, convertida en un centro cultural y político de Europa, y España como país deudor de estereotipos, incluso en su producción musical culta. El propio subtítulo del volumen (*Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1909-1929*) avisa de uno de los logros principales de la obra: el abandono de la visión estrecha respecto a las relaciones centro-periferia en el contexto geoestratégico de las primeras décadas del siglo XX, para defender la presencia de intereses múltiples, diversos y hasta contrapuestos, en las dinámicas utilitarias de producción de significados.

Son éstas las que el autor pone de relieve desvelando las agendas de hispanistas, compositores, intelectuales, productores y críticos musicales del país galo (Henri Collet, Raoul Laparra, Maurice Barrès, Émile Vuillermoz, Henry Malherbe...), y de músicos y musicólogos españoles como Felipe Pedrell, Joaquín Turina y Manuel de Falla, considerados *sujetos* -y no objetos pasivos- visibles a través de sus textos o su estilística. A tal fin, el autor propone romper

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

con los abusos teóricos de algunas categorías reificadoras como la “música española”, que define como un “conjunto de experiencias individuales y colectivas, así como los agentes personales e institucionales comprometidos en su práctica... y por supuesto el repertorio en juego” (p. 237). En el mismo sentido, considera que el concepto “exoticismo” mezcla una gran variedad de prácticas y experiencias (p. XVII), y no reconoce la “autenticidad” como un concepto válido para problematizar sobre la temática de la obra.

Los seis capítulos del volumen se ven precedidos por una introducción estimulante, y rematados con un capítulo de conclusiones más bien exiguo en el que habríamos agradecido siquiera una articulación sintética del relato. El cuerpo del texto se aglutina en tres partes con otros tantos argumentos: la música española como propaganda, la negociación entre la música francesa y la española, y la construcción del orden posterior a la Primera Guerra Mundial. La distribución de los últimos dos apartados según criterios cronológicos nos parece más convencional que operativa, pues separa algo artificialmente la obra de Falla y quedan algo aislados respecto la “viga-madre” de la argumentación.

La “Gran Guerra” y los alineamientos confesionales europeos ocupan los dos primeros capítulos del volumen, donde los conceptos de “latinidad” o “mediterraneidad” ganan músculo. Se centran en el uso de la “música española” como propaganda política contra Alemania tras la guerra franco-prusiana, y en su instrumentalización por parte de los críticos musicales para oponer los valores de la Francia católica tanto al “paganismo” italiano como al protestantismo.

Aunque se citan los precedentes antigermánicos de Stoecklin y Jean-Aubry y el nacionalismo franco-integral de Charles Maurras, el autor escoge a Henri Collet como artífice principal de esta revisión de “lo español”. La preservación de las expresiones diferenciales de las que hoy llamaríamos “músicas de raíz” se inscribe en el juego de las hegemonías políticas. El mito del *noble savage*, atravesado por construcciones subalternas de “raza” y “etnicidad”, las influencias arabistas y judaizantes y la “desidentificación” de lo español como forma de apropiación simbólica de los músicos afincados en Francia, conformarían un patrón contrastivo entre el instinto de los músicos de la “España marginal” y el pretendido intelecto y la técnica de los alemanes. Acertadamente, Llano amplía hasta Rusia este contexto plurinacional de tensiones y alianzas, apuntando el caso de los Ballets Rusos, desaprovechando posiblemente la ocasión de profundizar como referente comparado.

Mediante el análisis del papel de instituciones como el Instituto Francés, los nuevos hispanistas, grupos católicos franceses y académicos singulares, Samuel Llano expone cómo la Francia anticlerical se revistió de esencias católicas para construir una narrativa unificadora frente a Alemania. La conexión con los intelectuales españoles de las generaciones de 1898 y 1914 anuncia algunos de los párrafos más estimulantes acerca de la circulación de ideas y elementos retóricos en ambos lados de la frontera, la entrada en juego de los nacionalismos vasco y catalán y la conversión de Castilla en la base de la que surgiría el regeneracionismo español. Samuel Llano recorre aquí las ansias de Pedrell o Soriano Fuertes por afrontar un género operístico propio y competitivo para los públicos europeos, una reacción nacionalista que el autor sabe conectar acertadamente con el devenir de los esencialismos durante la España franquista. Lo novedoso del planteamiento es desvelar cómo se vivieron estas alianzas en el país galo y establecer paralelismos con la defensa de la ópera francesa, también amenazada por el predominio de la ópera italiana. En la segunda parte de la obra, Samuel Llano vira hacia los campos de la autoría y la creación, con dos estudios de sendas óperas ambientadas en España. Aunque “La jota” de Raoul Laparra (1911), una obra escasamente conocida, introduce un retrato argumental y una expresión musical percibidas como propias de un país violento, salvaje, inscrito en las dicotomías y hegemonías ya expuestas, Samuel Llano explora el componente mediador de tuvo Laparra entre las culturas

francesa y española con esta ópera. Tanto el dilema esencial de "La jota" –Navarra durante las Guerras Carlistas–, como el conflicto vivido entre liberales y conservadores y la pugna entre "lo regional" y el estado centralista español, se allegan a las divisiones que experimenta Francia en estos años.

"La vida breve" (1914), mucho más conocida y estudiada, introduce incitantes matices al capítulo anterior. El autor expone el tortuoso proceso que culmina con los estrenos de la ópera en Niza (1913) y la Ópera Cómica de París (1914) y las diferentes narrativas que se usaron para dar nacimiento a la idea de una "escuela musical española" en un capítulo monográfico que debe ser referencia inexcusable para cualquier análisis posterior. En un contexto en el que "la que la nacionalidad era el criterio primario para el juicio estético" (146), las dobles conexiones de "La vida breve" con el naturalismo y el sesgo neorromántico, por una parte, y con el impresionismo y modernismo de toque francés, por otra, sirven para demostrar el papel de los críticos franceses en la apropiación de los logros de Falla. Llano presenta el debate sobre su obra dentro del conflicto de clase, raza y género bajo el que subyace la dependencia nacional, y denuncia las debilidades de quienes la cosifican como un producto –en palabras de Parakilas– de su "auto-exoticismo" (pp. 148-49). Apuesta por la "imitación intertextual" de Falla y su rol crítico para negociar con las audiencias y los intelectuales del país que lo acogieron, dándole voz al músico gaditano en unos párrafos obligados para entender su "españolización" en el entorno estético y de experiencias francés.

Finalmente, el estudio monográfico de la ópera "Carmen" permite articular las múltiples formas de representación y participación con la diferencia, en un claro ejemplo de cómo, en las prácticas culturales del Orientalismo, "el otro es contado, en vez de ser escuchado" (p. 177). El autor describe las múltiples posiciones que ocupan desde la racialidad y subalternidad antigermánicas de Charles Gaudier, hasta la humanización antiverista de Paul Landormy y el imaginario folclórico racial y de clase que jerarquizaba las músicas populares de Julient Tiersot. Asimismo, se analizan la estilización y moderación que sufrieron los patrones rebeldes y sensuales del libreto para su mejor adaptación a los convencionalismos sociales y el asentimiento de los públicos, con ocasión del cincuenta aniversario de la obra en 1925. Discursos y revisiones demuestran la defensa de los compositores franceses como artífices de la elevación de la "música española" a una forma de arte mayor. La instrumentalización del concepto "autenticidad" subyace a los escritos de todos estos críticos, incluyendo a Turina y su denuncia del falseamiento del hispanismo en "Carmen".

El último capítulo del libro se detiene en la evolución de la obra de Falla y el detalle del homenaje que se le rindió en 1928 en París, con la presentación de tres obras que obligaron a los críticos a redefinir sus arquetipos previos acerca de "lo español". Samuel Llano expone la narrativa teleológica y evolutiva de Falla a través de tres periodos de creatividad artística: el anclaje verista de "La vida breve", el modernismo de "El amor brujo", y finalmente "El retablo del Maese Pedro", que permite una exploración de la "ética de la traslación" (Bermann) y "castellaniza" la idea de España. Si la asociación de Falla con Stravinsky, Debussy o Ravel (Malherbe) contribuyó a legitimar la obra en Francia desde una posición hegemónica, la representación estilizada de "El amor brujo" por La Argentina en 1928 supuso una "dignificación" del baile español describe un nuevo proceso de apropiación (cuando no neutralización e incluso destrucción) para negociar o destruir nociones previas de la identidad, ahora a través del cuerpo. La aguda afirmación de que "El precio de la legitimación cultural es la destrucción de la diferencia" (p. 218) podría haberse complementado no obstante con alguna referencia a cómo se vivieron durante este mismo periodo procesos de refinamiento expresivo similares en las músicas populares españolas.

Para terminar, conviene mencionar en esta reseña algunos aspectos de elaboración de la obra que puedan animar aún más a su lectura. Así, el pormenorizado análisis de contenido de

artículos, críticas, ensayos, cartas y una profusa documentación de primera mano (con las consecuencias inevitables de seleccionar unas obras y autores y no otros), si bien resulta en ocasiones prolijo en exceso, es clave para el estudio crítico y un modo muy práctico para acercar los originales a la lengua inglesa. La discusión teórica y las referencias de autoridad imprescindibles para disponer los precedentes y los términos del debate no aparecen como “estado de la cuestión” previo, lo que suele incomodar la apreciación global de la obra, sino junto a la información empírica y secuencial sobre cada uno de los hechos estudiados. Algunas de las introducciones, como los apartados sobre el Carlismo o la ópera naturalista francesa para “La jota”, tienen gran valor para potenciales desconocedores de los hechos que se narran. En otros casos, sin embargo, avisamos de que se opta por limitar este contexto, y tal vez un mayor debate sobre las músicas cultas y populares en España en el siglo XIX (echamos de menos referencias más generosas a Celsa Alonso), o los mecanismos metonímicos entre “lo español” y “lo andaluz” y el papel que aquí jugó la configuración territorial del estado, habrían sido pertinentes. Una exposición del París intersecular y de los “felices veinte”, plagado entonces de artistas españoles, habría sido útil, pues sabemos que entre ellos no sólo se asentaron los músicos “cultos”, sino toda una pléyade de mayor o menor enjundia en las variedades, el flamenco o la cinematografía, que afectaron las músicas de “color local” de creadores clásicos como Debussy, cuya delectación fue recogida en las crónicas del momento.

Desde luego, nadie espere encontrar en *Whose Spain?* un estudio musicológico al uso. El alcance de las conclusiones se circunscribe básicamente al análisis documental, lo que introduce a nuestro juicio una perspectiva metodológica reveladora y espléndida acerca de sobre cómo se fabrican discursos de pertenencia y legitimación sobre “lo nacional” a través de las percepciones y concepciones en torno a la identidad de la música. El volumen es obra indispensable para los apasionados de la historia cultural y la música española, y obligada para acompañar los textos de Locke o Parakilas acerca del exotismo en los inicios del siglo XX. Samuel Llano dispone frente al lector la diversidad de interpretaciones sobre “lo español” y cómo éstas sirvieron, no sólo para definir un complejo periodo de creación cultural del que ya habían participado algunos músicos clásicos, sino también un “yo musical” francés en la nueva identidad nacional del agitado periodo de la Tercera República, la “Gran Guerra” y entreguerras.

Cita recomendada

Cruces-Roldán, Cristina. 2015. Reseña del libro *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1909-1929*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES