

Beatriz Martínez del Fresno, Belén Vega Pichaco (eds.): *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols, 2017

---

En menos de dos décadas, el estudio académico de la danza durante el franquismo ha pasado de ser un tema aislado a uno de los más potentes y con mayor proyección para la musicología española. Este cambio de estatus lo debemos, en gran parte, al esfuerzo de Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, quienes, desde hace unos cuantos años, capitanean sendos proyectos de investigación que han conseguido aunar los esfuerzos de investigadores a nivel nacional e internacional. El libro que se reseña da buena cuenta de ello.

Así, el volumen *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)* es el resultado de estas últimas investigaciones, con el objetivo de “to articulate and consolidate, depending on the case, lines of investigation which have been explored very little now” (p. xii). Y, ciertamente, tres lustros después de que Pérez Zalduondo presentara su novedosa tesis doctoral<sup>1</sup> y Estrella Casero<sup>2</sup> su libro sobre los *Coros y Danzas*—dos de los hitos sobre música, danza y franquismo—, dicho ámbito precisaba un compendio que resumiese lo avanzado hasta ahora y asentara los fundamentos para estudios futuros.

Con esta finalidad, además de textos escritos por los miembros que participan en los proyectos de investigación, se incluyen en el libro capítulos redactados por colegas provenientes de universidades de otros países, además de otros artículos trabajados a partir de tesis doctorales en curso. Es este afán de pluralidad temática y geográfica uno de los aspectos a destacar del volumen, junto con su estructura y, por ende, su dibujo temático, una virtud que no encontramos en todos los libros corales. Dividido en cuatro partes, nos encontramos ante un libro coherente, de donde se desprende una buena coordinación.

Antes de desgranar los capítulos del libro, es necesario comentar algunos detalles que ayuden a contextualizar la publicación. Ya desde la primera línea se nos advierte que estamos delante de un libro que estudia lo concerniente a la danza (p. xi), y es a partir de ella —o, dicho de forma más general, del cuerpo— donde reposa la idea que subyace en los artículos. Por

---

<sup>1</sup> Gemma Pérez Zalduondo: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2001 (<http://digibug.ugr.es/handle/10481/4427>).

<sup>2</sup> Estrella Casero: *La España que bailó con Franco: coros y danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.

este motivo, y exceptuando alguna otra publicación donde participaron también algunas de las autoras del presente libro, estamos ante una novedad en el ámbito musicológico español.

También se aprecia el esfuerzo por aunar dos objetivos complementarios. Por un lado, dotar a la historiografía sobre la danza en época franquista de numerosos ejemplos del caso para, por otro lado, conseguir fraguar un tronco común que actúe como una suerte de base teórica para posteriores estudios. Sin embargo, la complejidad del periodo trabajado hace difícil que el lector pueda trazarse un mapa mental rápido que le ayude a situar cada estudio. Asimismo, se echa en falta una mayor atención –dentro de las limitaciones metodológicas– a cómo la población en general recibió en su momento muchos de los procesos sociales que se explican. A este efecto, sí que resulta del todo idónea la elección del periodo (1938-1968) que abarca el libro (p. xv), ya que nos ayuda a enmarcar mejor aquellos procesos que se narran.

La edición, muy esmerada y con materiales de calidad, está acorde con el esfuerzo en la coordinación y el contenido. En términos más materiales, es inevitable mencionar que no resulta práctico lo voluminoso del libro y, en consecuencia, el desembolso económico que supone hacerse con él. Por desgracia, hoy en día la adquisición de publicaciones de este calibre no está al alcance de todos los bolsillos –ni siquiera de todas las instituciones–. Aún agradeciendo el esfuerzo editorial, nos encontramos de nuevo ante una situación que se inserta en el debate contemporáneo sobre los formatos de publicación en la era de las nuevas tecnologías, el papel que deben tener las editoriales, y de qué forma se lleva a cabo la transferencia del conocimiento.

Centrándonos ya en el contenido, el volumen se inaugura con una introducción firmada por Beatriz Martínez del Fresno, de gran valor ya que sitúa la publicación no solo dentro del grueso bibliográfico nacional sobre la temática trabajada, sino que también la coloca junto con la literatura producida sobre otros contextos parangonables al español, como son la Alemania nazi o la Italia fascista, con un rico aparato de referencias. Todo ello, pues, ha de contribuir a mejorar la “apparent invisibility of Spanish history” (p. xiv) haciendo uso, además, de nuevas perspectivas metodológicas en boga desde inicios del siglo XXI.

La primera parte del libro –*Spanish Dance and Ideology: Body, Gender and Nation*– se inicia con el capítulo de Inbal Ofer “Nation and Body: Physical Culture and Politics in Francoist Spain and Fascist Italy (1919-1945)”, donde se ofrece un análisis de “the evolution of women’s physical education in Italy and in Spain during the years in which society and the state were under the deepest influence of fascism” (p. 5). El texto introduce al

lector en el ideal de cuerpo femenino que imaginaron fascistas y falangistas –estos últimos, en la etapa más temprana del franquismo–. Entremezclando fuentes primarias y haciendo uso de una bibliografía adecuada, el texto ayuda a entender cómo la idea de “modernidad” y “tradicción” se enraizaron en el cuerpo femenino en su papel reproductor y maternal. Un texto revelador para los lectores que se adentren en la temática tratada. Como complemento, hubiese sido de mayor impacto introducir algunas imágenes, de las muchas que guardan los archivos de ambos países, que contrasten la visión fascista/ falangista.

El siguiente artículo, escrito por Karlos Sánchez Eriza, se construye sobre una paradoja que, vestida con otros trajes, llega a nuestros días: el uso ambivalente de las danzas tradicionales –en este caso, en Euskadi–, por parte de espectros político-sociales muy diferentes. Así pues, se analiza su uso primero por parte de las élites nacionalistas vascas en las primeras décadas del siglo XX y, posteriormente, por el franquismo. Aunque los argumentos de fondo no son nuevos –plasticidad ideológica de la nostalgia, la maleabilidad de lo tradicional, la feminización del baile, o el nacionalismo cultural “inventado”–, el caso estudiado en el País Vasco resulta, como mínimo, llamativo por el devenir que ha tenido el conflicto. En este contexto, por tratar temas muy delicados –sobre los cuales el autor no rehúye posicionarse–, en algunos momentos se agradecería una contextualización mayor con otros ejemplos de procesos similares en el estado español –por intensidad, se me ocurre el caso de la sardana<sup>3</sup>–. La segunda parte del trabajo presenta conclusiones que se integran en el relato –aún insuficiente– de lo realizado por la Sección Femenina durante los años centrales del franquismo a partir de documentación escrita, como por ejemplo el carácter poco científico de su labor de recuperación de bailes y el uso del regionalismo en la danza y musical como un útil emotivo para el franquismo.

El novedoso análisis del discurso, cercano al carlismo, planteado también por Sánchez Eriza, prosigue con el texto de Belén Vega Picheco, quien describe la figura e ideas del escritor Vicente Marrero y la Generación del 48. Seguramente menos conocido y más al margen de los temas que suelen abordarse cuando hablamos de danza y franquismo, el artículo destaca por narrar cómo, a través la metáfora coreográfica, podemos entrever el posicionamiento político y religioso de Marrero. Según resume Vega Picheco, el escritor llegó a construir una suerte de estética donde la interpretación de numerosos ideólogos españoles se entremezclaba con la sistematización de lo que el autor opinaba que debía ser la danza, en pro de un

---

<sup>3</sup> Jaume Ayats (dir.): *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 2006.

“ideario político, monárquico antiliberal ligado a ciertas críticas (si bien sutiles) a la actividad de la Falange o del propio Caudillo” (p. 98). Sorprenden, entre otras ideas de Marrero, la vinculación de la danza y el toreo (p. 84) o la argumentación en torno a lo flamenco (pp. 88-89). Esta argumentación conllevaba una interpretación que, como ya se ha explicado en otras ocasiones<sup>4</sup>, intentaba construir lo flamenco a partir de algunas ideas dicotómicas –occidental/exótico; civilizado/natural– que la ideología cultural del franquismo trataba de articular no siempre de forma solvente ni lógica. En definitiva, un análisis que resultará interesante para llegar a comprender los proyectos culturales que albergó en su seno la dictadura.

El siguiente capítulo, redactado por Pedro Ordóñez Eslava, se centra en la figura de uno de los bailaores del momento más reconocidos, Vicente Escudero. El trabajo parte de la controversia o paradoja de cariz estético que, según diferentes autores, encerraban las ideas de Escudero. Por una parte, fue un fiel seguidor de la tradición flamenca en su vertiente más conservadora; por otro, defendió la apertura vanguardista a nivel artístico –especialmente antes del fin de la Guerra Civil–. Todo ello provocó una cierta ambigüedad política –el bailar nunca definió su posición– con la que tuvo que lidiar Escudero a la llegada del régimen franquista. El artículo recorre las distintas publicaciones del bailar, de donde se desgranar y analizan sus ideas alrededor de la pureza, lo masculino, la construcción de lo gitano, su aportación al cante jondo, etc. En conclusión, a través de la figura de Escudero se comprenden algunos de los procesos a los que se vieron sometidos los profesionales del espectáculo –en el caso del flamenco, a una alienación ideológica en los años cincuenta y sesenta– para seguir desarrollándose artísticamente.

El segundo bloque del volumen, dedicado a las políticas culturales del estado franquista analizadas a través de los *Festivales de España*, lo abre Gemma Pérez Zalduondo, quien introduce la naturaleza de estos eventos entre la década de los cincuenta y sesenta. Creados al amparo del Ministerio de Turismo, los Festivales tuvieron lugar en diferentes ciudades de España y combinaban en su programación eventos artísticos de carácter multidisciplinar: autos sacramentales, música sinfónica, corales, danzas y bailes, etc. Formaron parte de la política cultural que se instauró en España a principios de los cincuenta, menos implementada por las instituciones del Régimen “desde arriba”, pero no por ello más inocente en su fin. Dicho fin –ofrecer una imagen renovada y aperturista del Estado a nivel internacional– es una de las ideas que subrayan muchos de los autores de este libro.

---

<sup>4</sup> Joaquina Labajo Valdés: “Body and Voice: the Construction of Gender in Flamenco”, *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, Tullia Magrini (ed.), Londres, University of Chicago Press, 2003, pp. 67-86.

Es muy interesante que podamos comprender la sutileza con la cual la propaganda franquista supo dirigir este tipo de acontecimientos y que, por su propia naturaleza –festivales culturales, en comparación con lo llamativo de la implantación del turismo–, hayan quedado relegados a un segundo plano de análisis académico, fuera de la musicología, claro está. Un vistazo a la cantidad de documentación cotejada por la autora da buena cuenta de la relevancia que tuvieron en el momento. Para hacernos una idea, entre 1953 y 1963, se dobló el número de espectáculos (p. 155) y, aunque quedan aún por trabajar aspectos relativos a la recepción dentro del país, los Festivales son un ejemplo de cómo funcionó el intervencionismo de la dictadura.

El texto de Pérez Zalduondo se complementa con dos ejemplos concretos que ofrecen los dos capítulos siguientes. Primero, Eladio Mateos Miera propone un ejemplo geográfico con el Festival de Granada (1952-1962). Nuevamente trabajando sobre la “estrategia política aperturista” y propagandística que limpiara la imagen internacional del Régimen (pp. 178-179), el texto vuelve a desgranar los movimientos diplomáticos de las instituciones a nivel internacional y explica el papel que quiso adoptar España en la Guerra Fría. En segundo lugar, aunque unos años más atrás y ya dentro del contexto donde nació la marca *Spain is different*, el siguiente capítulo se centra en la figura de Antonio el Bailarín y su participación en el Festival Internacional de Santander, en un texto firmado por Jesús Ferrer Cayón. Tanto Mateos Miera como Ferrer Cayón hacen un buen balance de los logros políticos que tuvieron los festivales a nivel nacional –por ejemplo, la aparición de artistas nacionales alejados, en principio, del ideario franquista–; también abordan la cuestión de los buenos resultados propagandísticos en el exterior, que explican la consagración del ideario estético ligado a la coreografía del franquismo –en los Cincuenta “de una imagen distinta de la proyectada durante la guerra y la autarquía, más civilizada y homologable a la de los países occidentales” (pp. 186-187)–; cómo se insertaron los Coros y Danzas en estos acontecimientos (pp. 188 y ss.), y de qué forma se desarrolló el proyecto del ballet español en el Festival. En definitiva, se ofrecen modelos adecuados de análisis que pueden servir para posteriores estudios de eventos similares.

El bloque referente al análisis del flamenco en los medios audiovisuales, subtulado con las palabras “propaganda y disentimiento”, parte con el trabajo de Bohumira Smidakova. La autora analiza la estética de la gitanidad en el cine español a través de la figura de Carmen Amaya. Smidakova discute el papel que tuvo lo gitano en la creación de una supuesta hispanidad –racial y cultural, en palabras de la época–, pero el examen no se acomete a través de lo masculino, como en otras partes del volumen, sino a partir del

papel de la mujer en el género cinematográfico de la española. Con ese cometido, el capítulo viaja desde los cuplés, los cafés-cantantes, su paso por el cine hasta llegar a las folklóricas (sin olvidar la ubicua *Carmen*, de Bizet). El texto, pues, se enmarca en los cada vez más numerosos trabajos que resitúan el papel de las mujeres en esta industria del espectáculo de la primera mitad del siglo XX.

En el siguiente capítulo, Cristina Cruces Roldán se centra en el binomio cuerpo y tradición para encarar el análisis de la visión de lo femenino que transmitió el NO-DO durante el primer franquismo. Dos de los asuntos que afronta Cruces Roldán –el NO-DO y lo relacionado con la danza–, seguramente, de los que más atención han recibido de la academia hasta ahora en lo que refiere a lo audiovisual en época franquista; sin embargo, la envergadura, cronología, aparato teórico y bagaje profesional de Cruces le permiten plantear unas afirmaciones mucho más contundentes que estudios anteriores. La autora construye unas conclusiones sólidas, gracias a un vaciado potente de veinte años de noticiario –una tarea que, *per se*, ya merece admiración– y, sobre todo, gracias al apoyo de un aparato teórico muy bien seleccionado, además de su propia formación de antropóloga. Todo ello redundando en una descripción que –como mínimo por la mayor precisión terminológica– mejora algunas observaciones que se intuyen en otros trabajos de índole similar. Por ejemplo, es excelente el análisis de los cuerpos en el flamenco y permite sintetizar aún más lo expuesto en otros capítulos del volumen. En relación con la musicología, son también novedosas las atenciones al atrezo y la breve incursión en el género de las variedades, un formato de espectáculo tan conocido como poco tanteado académicamente.

Como bien menciona Christian Franco Torre –autor del siguiente capítulo–, Edgar Neville fue un cineasta peculiar. Este capítulo es una narración, de mucho cariz fílmico, donde nos encontramos acompañando a Neville en su periplo para grabar *Duende y misterio del flamenco*, una película con la que el autor consigue trazar una línea que une a Goya, Lorca y al mismo Neville. Además del buen análisis que llevado a cabo por Christian Franco, que nos enamora un poco más de unos personajes claves en la cultura española, aventuramos que Edgar Neville ofrecerá muchas posibilidades de trabajo en un futuro.

Entrando ya en el cuarto bloque, dedicado al control y transgresión en los espacios de sociabilidad, Atenea Fernández Higuero habla del poder que ejerció el régimen sobre los recitales de danza en el Teatro Español de Madrid durante sus tres primeros años de vida (1939–1942). Partiendo del papel emblemático que había tenido históricamente el coliseo, el objetivo del capítulo se centra en desgranar cómo gestionaron su poder de

influencia el brazo militar, la Iglesia y la Falange en este dominio, a través de la censura de los espectáculos de danza.

Dado el carácter global al que aspira el libro reseñado, es de agradecer que se haya incluido un capítulo, escrito por Guadalupe Mera Felipe, sobre los discursos de la Iglesia acerca del baile social de carácter “moderno”, ya que, pese a su constante mención, ha sido un tema muy infravalorado y maltrecho desde la literatura académica. Supone una buena primera aproximación al tema y ahonda en algún aspecto poco trabajado hasta la fecha –los métodos de aprendizaje, por ejemplo–. Se echa de menos una mayor fusión con lo dicho por otros que han trabajado el tema: concreción cronológica –el mensaje de la Iglesia evolucionó con la política del momento–, viraje de los escritores y, sobre todo, un mayor análisis del alcance real que tuvo esta literatura más allá del público ligado a Acción Católica.

Iván Iglesias, en el siguiente capítulo del libro, comienza su texto definiendo qué se entendía por géneros bailables “modernos”, situándolos como uno de los espacios que resultó menos confortable para la Falange, más allá del discurso condenatorio eclesiástico. El texto, en primera instancia, muestra la importancia que tuvo la imitación de modelos fascistas italianos en diferentes niveles que atañían no solo a lo institucional –la propaganda radiofónica tuvo un lugar primordial en el primer lustro franquista, orquestada desde la Vicesecretaría de Educación Popular (VEP)–, sino también a lo simbólico y retórico, concentrándolo en la idea de un determinado “cuerpo”. Pero hubo ciertas prácticas de disidencia que abrieron algunos espacios de resistencia a lo postulado por el régimen, con notables diferencias entre lo dicho y lo hecho, y entre los modelos y la realidad. Por ello, Iglesias recuerda “Because of the usual aesthetic and political considerations jazz enjoys, viewed from a cerebral approach rather than from a physical one, its historiography has omitted the analysis of modern popular dances as a transgression, even in the case of totalitarian political systems” (p. 435). Así, la proliferación de ritmos bailables de pertenencia jazzística –*hot, boogie-woogie, swing, fox*– ofreció un marco “that partly eludes the rigid hierarchies, paternalisms and stereotypes promoted by the Franco regime” (p. 440). Iglesias, con su habitual inteligencia, nos enseña que es posible visitar algunos de los tópicos del régimen con rigor historiográfico, entremezclando desde análisis de partituras hasta información política, creando así un relato cronológico que aclara cómo funcionaron estos espacios de resistencia en unas circunstancias tan contrechadas. A este examen sobre las formas de transgresión del régimen sigue el texto de Carmen P. Pulpon, quien contrapone la visión normativa de género que la dictadura quiso imponer con la reconstrucción biográfica de las *bailaoras* del periodo, haciendo uso –además de otras fuentes– de su testimonio actual.

El libro concluye con un capítulo –titulado “Post-Francoist Epilogue”–, escrito por Llorián García Flórez y titulado “Spectral Francoism, Ethnographic Archive, Anarchic Choralities in Post-Francoist Asturias”. A través de entrevistas a Xosé Antón Fernández Martínez, conocido como Ambás, García Flórez propone un texto donde se abordan cuestiones relacionadas con lo que el autor llama “choreological spectres of the Francoist regime” –las diferentes maneras en que pervive el franquismo–, el archivo etnográfico postfranquista o el concepto de “Folkloric Dance Group” a la luz de los debates generados por la literatura decolonial. Con un aparato teórico bien armado y partiendo de algunos de los autores de mayor reconocimiento actual –lo que quizás provoca una densidad narrativa que demanda una lectura atenta–, el autor vuelve la mirada hacia temáticas que seguramente se consideraban ya en un segundo plano, como la reflexión sobre el contexto político y cultural legados por el Franquismo que han vuelto a estar presentes a raíz de la crisis económica y política de los últimos años.

En definitiva, nos encontramos ante una aportación necesaria en el campo de la musicología española, que, con la debida difusión, puede sentar un nuevo punto de apoyo importante para la comprensión de las políticas culturales del franquismo.

**Isabel Ferrer Senabre**