



Francisco Parralejo Masa: *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019, 484 páginas, ISBN 978-84-86878-86-3

La monografía publicada en 2019 por Francisco Parralejo es una obra esencial para entender la relación del pensamiento estético de Adolfo Salazar con los fundamentos ideológicos de José Ortega y Gasset y otros intelectuales de la generación de 1914, así como la configuración en España del discurso de modernidad musical antirromántica y neoclásica en los años veinte y, en mucha menor medida, principios de los treinta. El estudio consiste en una detallada comparación de los principios estéticos defendidos por Salazar en este periodo con el ideario de los principales críticos, compositores y musicólogos de su tiempo, tanto españoles (Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Juan José Mantecón, Ángel María Castell, Víctor Ruiz Albéniz, Julio Gómez, José Subirá y muchos otros) como extranjeros, en particular franceses y alemanes, (entre ellos principalmente Paul Bekker, Henri Collet y Georges Jean-Aubry). Los años de la Segunda República, por ser considerados menos importantes en la configuración de este discurso de vanguardia, quedan en un claro segundo plano del estudio.

En el capítulo inicial, de carácter introductorio, el autor ahonda en la importancia del periódico *El Sol* en la creación del discurso de modernidad musical, compara el elitismo de Ortega y Gasset con el de Salazar y analiza la centralidad de las nociones de juventud y cambio generacional en los discursos en torno al arte nuevo en este periodo. El rechazo de Salazar y otros críticos españoles al tardorromanticismo de cuño germano –imperante en las salas de conciertos en las primeras décadas del siglo– así como su defensa de un arte musical “joven” y “nuevo”, cercano a la vanguardia francesa y que consideraban antiacadémico, minoritario y objetivo, es analizado en el segundo capítulo. En el tercero, Parralejo contribuye a los abundantes estudios de las últimas décadas en torno a los estrechos vínculos entre nacionalismo y neoclasicismo musical en los años de entreguerras, tomando el discurso de Salazar como fuente principal para el análisis del caso español. El capítulo final profundiza en las relaciones intelectuales y profesionales, a menudo polémicas e incluso hostiles, entre Salazar y otros críticos españoles del periodo cuyos discursos Parralejo considera “alternativos” al de Salazar, entre ellos principalmente Castell, Ruiz Albéniz, Gómez y Subirá.

La monografía está bien escrita y estructurada y, aunque creo que hubiera ganado reduciendo decisivamente su tamaño, el esfuerzo realizado por Parralejo por sintetizar la información del enorme corpus de fuentes e impresionante

aparato crítico que maneja es evidente. El autor ha lidiado además con algunas de las “contradicciones” en el discurso de Salazar: su defensa de una idea y, poco tiempo después, de otra muy distinta o de la contraria. (Un caso paradigmático es la inconstante valoración de la música de Richard Wagner y en general de la música tardorromántica alemana.) Si bien se agradece que en lugar de pasarlas por alto —que hubiera sido la opción quizá más fácil—, el autor ahonde en esas “incoherencias”, al leer el estudio me preguntaba si no habrá razones que hoy se nos escapan para explicar estos (¿a primera vista?) contrasentidos o incoherencias en el pensamiento de Salazar.

A pesar de sus muchas virtudes y de ser un trabajo fundamental dentro de las publicaciones recientes sobre el crítico madrileño, el estudio es también una oportunidad perdida de analizar el discurso crítico de Salazar con las herramientas teóricas desarrolladas por la musicología en las últimas tres décadas, es decir, situando las cuestiones relativas al género, orientación sexual y clase social en un lugar destacado del análisis. Teniendo en cuenta que Salazar perteneció a una minoría —la homosexual— y que los años veinte fueron un periodo de decisiva apertura en la cultura homosexual en los países occidentales, incluida España, la omisión de estas perspectivas es especialmente dolorosa. Y es que no es hasta la página 397, casi al final del libro, cuando el autor por fin menciona *abiertamente* la homosexualidad de Salazar; y ello, no tanto para entender mejor su ideario, sino para explicar su tensa relación con críticos “maledicentes” como José Subirá y Julio Gómez, quienes a menudo reprobaron la “supuesta parcialidad” y “sospechosa cercanía” de Salazar con su “pupilo” Ernesto Halffter.

Como ha sido *vox populi* entre críticos y musicólogos españoles desde los años veinte hasta el presente —pero no, todavía, de estudios serios—, más que su pupilo el compositor madrileño fue el objeto del deseo afectivo o sexual de Salazar. En su detallado análisis del posicionamiento de Salazar frente al Grupo de los Ocho, Parralejo no ignora esta cuestión pero sigue tratándola como un tabú sobre el que ha de leerse entre líneas. El autor evidencia convincentemente cómo, desde principios de los años veinte, “el objetivo de Salazar fue convertir a Ernesto Halffter en el epicentro de la nueva música, para lo cual no dudó en juzgar a los demás miembros del Grupo, así como a cualquier otro compositor de esta generación [...] de manera periférica, anecdótica o incluso negativa” (p. 285).

No cabe duda que el entusiasmo mostrado por Salazar hacia su joven pupilo se revistió en muchas ocasiones de unas formas exageradas y ajenas a todo comediamento. De hecho, la reiteración del nombre de Halffter [a principios de los años veinte] como una figura clave a nivel internacional cuando este solo había escrito obras menores, sin recorrido público y con una técnica correcta pero todavía por desarrollar, parecía mostrar *un afecto excedido que trascendía necesariamente la pura afinidad profesional*. Por ello, a la hora de analizar la concepción que Salazar tenía

del talento musical del joven Halffter es necesario abordar, siquiera superficialmente, la relación personal que unía a ambas figuras y, consecuentemente, en los propios intereses del crítico madrileño (p. 290).

Quien espere a continuación un análisis de la naturaleza homoerótica de esta relación se verá ampliamente defraudado: el vínculo entre ambos se define como una “fuerte relación personal”, “de enorme cercanía” (p. 290); Halffter fue para Salazar como “un ahijado” (p. 290), un “pupilo” (pp. 290, 292-294, 394, 397, *passim*), un “protegido” (pp. 227, 312, 414, *passim*); a la homosexualidad de Salazar se alude o bien por medio de fórmulas oscuras (como la marcada por mí en cursiva en la cita anterior) o mediante la inclusión de la anécdota del “fuerte encontronazo” entre Salazar y el padre de Ernesto, quien disgustado por la “enorme influencia que el crítico ejercía sobre el joven” acabó restringiendo el tiempo de visita de Salazar a su hijo (p. 291).

La cuestión, en cualquier caso, va más allá de mencionar de forma más o menos explícita la homosexualidad de Salazar: se trata de situarla en un lugar destacado del análisis de su discurso, no solo en torno a la música de Ernesto Halffter, donde es más evidente, sino en general de todo el “arte nuevo” de posguerra. A este respecto, una de las críticas de Salazar más elocuentes de entre las citadas por Parralejo es la siguiente descripción de la poesía de Rubén Darío y la música de Claude Debussy como contraposición al arte vetusto y académico. Intuyo —pero esto es solo una suposición ya que faltan estudios al respecto— que este tipo de paralelismos entre arte nuevo y deseo sexual no son un caso aislado en la crítica de Salazar, sobre todo en sus escritos de juventud:

Un momento el artista alza la vista por encima de la muralla que la escuela le fabricó alrededor del huerto propio. La exuberancia de la vegetación cercana le sugestionaba: ¿le estaría vedado respirar aromas del cercado ajeno? Intentó no sobrepasar los límites marcados; pero los halló demasiado estrechos. Los fuertes perfumes del jardín de al lado le perseguían, flotaban en el ambiente; aquellos colores atractivos iluminaban aún sus ojos. Luego supo que todo ello era intangible porque rompía la tradición y porque alteraba la pureza de su idioma, que no era puro más que por ser viejo. A la manzana incitante y nueva se le opuso un arte de museo; a la vida joven y desnuda, un modelo “del antiguo” y en nombre de lo perdurable de la carne fresca y palpitante la semi-eternidad de la momia faraónica, y a la vitrina que la conservaba se la elevó a un orden institucional¹.

Al igual que muy pocos estudiosos de la obra lorquiana explicarían hoy *El público*, *La casa de Bernarda Alba* o los *Sonetos del amor oscuro* sin tener en cuenta la homosexualidad del poeta, los musicólogos no podemos seguir tratando la homosexualidad de Salazar como un aspecto tabú o baladí. Además de los ya clásicos estudios sobre Salazar publicados en las dos últimas décadas, el libro de Parralejo servirá de excelente punto de partida para nuevas aproximaciones al

¹ Adolfo Salazar: “Rubén Darío y Claudio Debussy”, *El Sol*, 20-5-1918 (citado en p. 130).

pensamiento del crítico que tomen en consideración estas y otras cuestiones relacionadas, como su clase social o posicionamiento político. El estudio ha obtenido merecidamente el premio de Musicología “Lothar Siemens 2017” de la Sociedad Española de Musicología, por el cual doy al autor mi franca enhorabuena: la monografía es ciertamente importante para entender el pensamiento de un crítico cuyos discursos siguen influyendo en gran medida la manera en que pensamos sobre la música española del periodo de entreguerras.

Diego Alonso Tomás

diego.alonso.tomas@hu-berlin.de

<https://orcid.org/0000-0003-1714-2796>

Humboldt-Universität zu Berlin