

la naturaleza misma de la modalidad discursiva elegida en cada caso, y que pueden incidir en la formación del discurso inclusive a pesar de los deseos del autor, si éste no toma los recaudos metodológicos del caso (cuando estas pautas genéricas se vuelven conscientes pueden ser objeto de manipulación con fines estéticos o epistemológicos).

²Segunda edición ampliada. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967.

³Algo semejante sucede con el análisis del texto de la canción, evidentemente inspirado en el de Waldo Ansaldi ("Soñar con Rousseau y despertar con Hobbes: una introducción a la formación del estado nacional argentino", en *Estado*

y sociedad en el pensamiento nacional [editado por W. Ansaldi y J.L. Moreno] [Buenos Aires: Editorial Cántaro, 1989], 58-62), quien ha sido citado específicamente en otro contexto, en la nota 13 de la primera parte.

⁴Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, Style* (New York: Schirmer, 1980), esp. págs. 9-30; V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991).

⁵Cfr. mi trabajo "El Himno como evidencia política y cultural", presentado en las IX Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM, Mendoza, 1994.

Jorge L. de Persia: Los últimos años de Manuel de Falla. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores de España), 1989. 227 págs.

Este año se cumple el cincuentenario de la desaparición de Manuel de Falla, quien murió durante la noche del 13 al 14 de noviembre de 1946 en la localidad cordobesa de Alta Gracia (Argentina). Por tal motivo, buena parte de la producción de este músico andaluz—hoy valorado por muchos como el más importante compositor español del siglo veinte—está presente en la programación de numerosas entidades musicales del mundo y de modo particular en Granada, donde vivió durante cierto tiempo. Justamente en esta ciudad se encuentra actualmente el archivo Manuel de Falla, cuyo director—Jorge de Persia—ha escrito hace ya varios años el libro que hoy comentamos.

Sobre la base de la documentación existente en dicho archivo—que estuvo ubicado en la sede madrileña de la Sociedad General de Autores de España

antes de ser trasladado a Granada—y de los datos que obtuvo en Argentina, de Persia ha reconstruido minuciosamente el último tramo biográfico de Falla, desde la llegada del compositor al puerto de Buenos Aires el 18 de octubre de 1939 a bordo del *Neptunia*, acompañado por su hermana María del Carmen, hasta su muerte por síncope cardíaco cuando le faltaban pocos días para cumplir su septuagésimo cumpleaños (había nacido en Cádiz el 23 de noviembre de 1876).

Por medio de un procedimiento de *flash back*, el autor consigue incluir en los primeros capítulos una serie de informaciones relativas a períodos de la vida de Falla anteriores al que da título al libro. De ese modo se informa al lector sobre las lecciones de piano con Tragó y el estudio de composición con Pedrell, los contactos con Debussy

y Dukas en París desde 1907, las ejecuciones en esta ciudad y en Niza de *La Vida Breve*—terminada en 1904 y premiada al año siguiente por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid—el estreno en la capital española de *El Amor Brujo*, la negativa del compositor a aceptar el cargo de primer presidente del Instituto de España en 1938 y otros eventos que vinculan a Falla con personajes y ambientes institucionales europeos.

Las relaciones del compositor con artistas e intelectuales merecen amplio espacio en esta biografía. Por ejemplo, del período europeo se señalan los contactos con Rubinstein (que estrenó la versión para piano de *El Amor Brujo*) y la amistad con Juan Ramón Jiménez y con Federico García Lorca (que no escatimó palabras de admiración hacia Falla y por quien éste intercedió inútilmente ante las autoridades que lo habrían de fusilar en agosto de 1936). Entre sus relaciones argentinas se comenta la amistad con el compositor Julián Aguirre y su familia, con Juan José Castro (que lo acompañó en sus viajes a Buenos Aires y dirigió *La Vida Breve* en el teatro Colón) y con Teodoro Fuchs, así como los consejos que brindó a Carlos Guastavino, Pedro Sáenz, Eduardo Grau y otros jóvenes creadores. Muchos de ellos peregrinaron a la casa en Alta Gracia en la que Falla pasó los últimos años de su vida—tras haber residido en Buenos Aires y en Carlos Paz—y en la que recibió a los españoles Julián Bautista y Jaime Pahissa (quien había recibido de la editorial Ricordi el encargo de elaborar la biografía del compositor andaluz), a Margarita Wallmann y a todos aquellos que superaron la barrera protectora que en ocasiones levantaba su hermana María

del Carmen.

Los disgustos que procuraron a Falla los violentos sucesos de la Guerra Civil española, primero, y de la Segunda Guerra Mundial, después, y su negativa a regresar a España—pese a la propuesta del gobierno de Franco de concederle una pensión vitalicia de 25.000 pesetas anuales en caso de hacerlo—son dos de los aspectos de la temática tratada en este libro que relaciona al compositor con su país de origen. También se mencionan algunos de los honores tributados a Falla en Argentina, como el discurso de bienvenida pronunciado por Alberto Williams en la Academia de Bellas Artes y el concierto homenaje realizado en la Asociación Wagneriana (durante el cual la intérprete Conchita Badía repitió cuatro de las *Siete canciones españolas* a pedido del público). La preocupación y solidaridad del compositor con compatriotas exiliados en Argentina, sus problemas de salud y sus neurosis—hipocondría, tentativas fallidas de abandonar el tabaco, búsqueda obsesiva del silencio, compulsión a continuar la composición de *Atlántida* y simultánea imposibilidad de completarla—son otros aspectos de la biografía de Falla que de Persia consigue transferir a la memoria del lector. Puede ser oportuno cerrar esta enumeración temática con la mención de un curioso detalle biográfico que en la página 211 vincula a Falla con la etnomusicología latinoamericanista. En el ejemplar que poseía de *La musique des incas et ses survivances* de Raoul y Marguerite d'Harcourt, el músico dejó una hoja con anotaciones procedentes del contenido de este texto con vistas a utilizarlo en la composición de *Atlántida*.

Estos datos, que aquí se agrupan temáticamente, están dispersos en los

treinta y cinco capítulos del libro, y su aparición no siempre resulta todo lo eficaz que cabría esperar, debido a que el autor maneja la información de un modo un tanto confuso. El recurso de alternar frecuentemente personajes, tiempos y lugares permite a de Persia conferir dinamismo a su narración en algunos puntos, pero dificulta la comprensión de los eventos en otros y rompe a menudo el hilo del discurso en lugares poco oportunos. Esto sucede tanto a nivel microestructural—entre párrafos—como de macroestructura (de un capítulo al siguiente).

El desorden operativo del autor se refleja en la ausencia de criterios uniformes para la confección de las citas bibliográficas. Véanse algunos ejemplos relativos a libros publicados: en la nota III de fin del capítulo I consigna los datos en el siguiente orden: autor, comienzo del título del texto, páginas—“Rubinstein, A: *Ma jeune* ... pp. 199 y 201”—, mientras que en la nota X del capítulo IV coloca el título completo y la editorial, además de invertir el orden de nombre y apellido del autor—“Manuel Orozco: *Manuel de Falla; Historia de una derrota*. Ed. Destino, pp. 203-4”. En la nota XI de ese mismo capítulo incluye editorial y lugar—“José María Permán: *Cien artículos*, Escelicer, S.A., Madrid, 1957, p. 169”—y en la primera del VI adopta otro modelo—“Arturo Rubinstein escribe este volumen, que llama: *Grande est la vie*, segundo de sus memorias, p. 18”. En la nota siguiente vuelve a cambiar—“De Rafael González. *Sus recuerdos*. Recopilados por Amelia Bertolini, Buenos Aires, 1983, p. 15”. Más adelante cambia de nuevo—“Arthur Rubinstein: *Ma jeune viellese*, t. III de sus memorias, p. 133”—nota 2 del capítulo XV—etc.

Otro tanto sucede con las citas de publicaciones periódicas, cuyos títulos suelen ir en cursiva, pero no siempre. Si esto puede ser debido a error tipográfico, no lo es el frecuente cambio de orden de presentación de los datos. Además, el título del artículo precede unas veces al nombre de la publicación, mientras en otras va a continuación del mismo, y éste es normalmente escrito en caracteres comunes, pero en algún caso en cursiva (tal vez por error de imprenta). El autor pocas veces indica el número de página y en algunos casos omite la fecha de publicación—aún de periódicos importantes, como *La Prensa* de Buenos Aires—sin señalar su ausencia. Por otra parte, en algún caso de Persia consigna el tipo de publicación—ejemplo: “Diario *La Razón*”—mientras en otros coloca directamente el nombre “*La Razón*” sin que ello responda a un criterio único (como sería, por ejemplo, el indicarlo sólo en la primera aparición).

En las notas relativas a la documentación también se verifican irregularidades: a menudo se cambia la fórmula, que pasa de indicar que se trata de una carta—“Carta de Julián Bautista a Manuel de Falla, Bs. As., 13 de enero de 1943, nota III del capítulo IV—a omitir este dato y uno de los nombres—“Falla a Antonia Mercé”, nota XV del VII—o ambos—“Falla a Pedrell: París, 25-V-1910”, nota X del VI. También van alternándose los signos de separación—coma, dos puntos o comillas—y la ausencia de algún dato es en algunos casos señalada—“Borrador, sin fecha”, nota XV del capítulo XIII—y en otros sobreentendida—“Falla a Antonia Mercé”, nota XV del VII—, a pesar de que pueden aparecer los dos puntos previos al dato—“Ibáñez Martín a Falla:”, nota

IV del VIII.

Por otra parte, se nota la ausencia de un listado de fuentes documentales al final del libro—sólo *Ars y Lyra* figuran en la bibliografía—, máxime si se tiene en cuenta que éste ha sido enteramente construido a partir de aquéllas (dicho sea de paso, la coherencia del discurso narrativo pelagra a menudo a causa del afán del autor por incluir la mayor cantidad posible de citas de las fuentes). Además, en la bibliografía los signos gráficos suelen variar y los subtítulos de los libros aparecen en cursiva, por lo cual pueden confundirse con la editorial (que se incluye a continuación). Tampoco se consignan los números de páginas de los artículos citados. La inversión de notas de fin del capítulo I—la segunda corresponde al número III del texto y viceversa—se complica por el hecho de que ambas aparecen al final de sendas citas a pie de página. Evidentemente, el uso de dos tipos de citas—a pie de página y a fin de capítulo, con uso de números romanos para éstas y de arábigos para aquéllas—responde a la necesidad de procesar una gran cantidad de material documental, pero añade dificultad a la lectura de un texto de por sí estructurado de un modo un tanto barroco.

El lenguaje utilizado por de Persia es algo arcaico por momentos, tal vez por influencia del estilo epistolar de Falla (que está presente en buena parte de la documentación procesada por el autor). Demasiado a menudo se utiliza el apelativo “don Manuel” para nombrar al compositor, lo cual constituye otro elemento de dificultad para el lector, sobre todo cuando aparecen otros “dones” en escena.

El texto presenta otras irregularidades formales: en algunos puntos, el

autor cita frases textuales de Falla entre comillas—como corresponde—pero no consigna la referencia documental; en otros—págs. 13/14—la cita comienza en el texto normal y continúa en caracteres pequeños sin aparente motivo. Pero estas deficiencias constituyen males menores, como lo son algunas ambigüedades de contenido (no siempre consigue tomar la misma distancia de los asuntos tratados—véase el tema de la religiosidad de Falla—; y en la introducción—casi completamente consagrada a los agradecimientos—no se exponen el estado de la cuestión en las investigaciones sobre el tema ni el objetivo del libro).

También podría señalarse una suerte de desequilibrio entre el excesivo peso asumido por los aspectos puramente biográficos y los sistemáticos (que se reducen a una descripción analítica de *Homenajes*, ubicada en el centro del libro). Pero esto significaría pecar de puntillosos y olvidar los indudables méritos de la obra, que superan las debilidades aquí señaladas (admitiendo que todas lo sean). Por lo tanto, cabe concluir esta reseña señalando la importancia de contar con un texto en el que poco más de doscientas páginas contienen un enorme volumen de documentación inédita cuyo valor historiográfico está fuera de discusión. Este resultado justifica el innegable esfuerzo del autor y constituye un aporte a la corriente musicológica que hoy dedica especial atención a reconstruir los itinerarios transnacionales de los músicos y los contextos interculturales en los que se inscriben los procesos de producción y recepción musical.

Enrique Cámara
Universidad de Valladolid