

IMPROVISANDO ALIADOS: EL JAZZ Y LA PROPAGANDA ENTRE ESPAÑA Y ESTADOS UNIDOS, DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL A LA GUERRA FRÍA

Iván Iglesias
Universidad de Valladolid

Sesión: “Cultura y opinión”

INTRODUCCIÓN

Tras el enfrentamiento militar de 1898, por el cual España perdió, frente a Estados Unidos, sus últimas colonias, las relaciones diplomáticas entre ambos países tardaron en cristalizar. Durante tres décadas, se mantuvo entre los intelectuales y los ciudadanos españoles un sentimiento antinorteamericano que hizo que los puntos de referencia fuesen europeos y conllevó una menor permeabilidad a las fórmulas culturales estadounidenses.

Entre los productos culturales que entraron tímidamente en España se encontraba el mejor embajador musical de América, el jazz. No obstante, aunque no sin la oposición de una parte importante de los intelectuales nacionalistas, pareció echar raíces en tierras españolas durante la Segunda República (1931-1936), particularmente en Cataluña: la actuación en Barcelona en 1936 de *jazzmen* de primera fila como Benny Carter, Django Reinhardt y Stéphane Grappelli, el entusiasmo de la prensa, la proliferación de clubs de jazz con un considerable número de socios y la publicación también en Barcelona de una lujosa y cuidada revista, *Jazz Magazine*, así lo confirman. A pesar de ello, el régimen autoritario que Francisco Franco instauró tras la Guerra Civil de 1936-1939 intentó evitar el avance de una música “negroide”, “inmoral”, “salvaje” y “afeminada” que no estaba dispuesto a aceptar. Se eliminó toda influencia cultural de los países democráticos para abogar por una estética nacionalista y tradicionalista. Proliferaron, más agresivos que nunca, los ataques contra el jazz en la legislación y las publicaciones periódicas.

Las cosas empezaron a cambiar desde 1944, por causas que hasta ahora la musicología ha asociado a un cambio de valores de la dictadura y a la incontrolable ley

del mercado¹. En este artículo defendemos, por el contrario, que la definitiva recepción del jazz en España tuvo lugar por causas fundamentalmente políticas. El comienzo de la Guerra Fría hizo que los países europeos y, en especial, los Estados Unidos viesan en España un importante aliado contra el comunismo, así que se procedió a rescatarla del aislamiento internacional al que la había abocado su colaboración con los países del Eje. La reanudación de las relaciones diplomáticas entre el régimen franquista y el gobierno estadounidense se tradujo en un considerable aumento de los vínculos culturales y musicales entre ambos países desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo tras la firma de los acuerdos militares y económicos de 1953, que tuvieron su incidencia en el jazz.

FASCISTIZACIÓN Y AUTARQUÍA: EL JAZZ COMO DEGENERACIÓN DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Aunque el régimen de Franco tuvo que mantenerse al margen de la II Guerra Mundial, debido a su precariedad económica y a su falta de unidad interna, hizo una pública identificación con la causa del fascismo y se vinculó al Eje también propagandísticamente. Al mismo tiempo, se reseñaron a toda página en revistas y diarios el Festival de Música Hispano-Alemán celebrado en Bad Elster en julio de 1941, bajo los auspicios del Ministerio de Propaganda del Reich, a los que acudieron las más importantes figuras musicales españolas², las abundantes visitas de orquestas e intérpretes germanos e italianos, y los conciertos organizados por las instituciones alemanas en España, saludados por la prensa como “una prueba más de los lazos indisolubles que unen a ambas naciones en el panorama ideológico y artístico”³.

Por influencia del partido único, Falange Española, se lanzó una virulenta campaña cultural contra Estados Unidos, a imitación de la Alemania nazi y de la Italia fascista. En 1939, Alemania había prohibido el jazz por considerarlo una forma cultural procedente del mundo anglófilo, su principal enemigo en la guerra, y su oposición a esta música se endureció una vez que los Estados Unidos entraron en el

¹ Martínez del Fresno, Beatriz. “Realidades y máscaras de la música de posguerra”, en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, eds. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruíz, 2 vols. (Granada: Universidad de Granada, 2001), vol. 2, p. 82.

² “Festival de Bad Elster”, AMAE R. 2172/42.

³ “Concierto de música hispano-alemana en Córdoba”, *Ritmo* 156 (junio 1942): 19.

conflicto⁴. Esta politización del jazz como tuvo lugar también en la Italia de Mussolini tras la publicación de las leyes raciales de 1938 y el intento de promoción de una música “fascista”⁵. En España el jazz fue considerado una música degenerada porque, según las autoridades franquistas, procedía de una conjunción “negro-americana” y “judeo-masónica” que podía corromper los valores musicales hispánicos.

Las publicaciones periódicas, férreamente controladas, cuentan con buenos ejemplos de la cerrazón ideológica del régimen y de la crítica musical en estos primeros años de la dictadura. Su postura se caracterizó por un exacerbado y excluyente nacionalismo, el desprecio por la etapa republicana de 1931-36, la insistencia en la tradición histórica, la defensa de la música militar y un profundo misticismo religioso. La que fue destacadamente la principal revista musical española de la época, *Ritmo*, reinició su andadura en abril de 1940 tras el paréntesis de la Guerra Civil. Lo hizo de la mano de Nemesio Otaño, un sacerdote jesuita estrechamente vinculado al régimen y considerado durante la Guerra Civil el principal encargado de la vida musical en la zona nacional. El propio Otaño ofreció en mayo de 1941 su visión del jazz en un editorial titulado “La música en las emisoras de radio”. En él decía que “esas exóticas danzas de negros, producto de las selvas americanas (...) deben eliminarse sin compasión, con la severa intervención de las autoridades civiles y eclesiásticas si es preciso”⁶. La preocupación nacionalista fue todavía más clara en un artículo de Francisco Padín en la misma revista:

Ahora que de revalorizar a todo lo español se trata (...) ¿hasta cuándo soportar la influencia avasalladora de la música extranjera -el “jazz” estridente y molesto- en la radio y en lo que no es radio también? (...) Ofende nuestros oídos con su ritmo de música negra, salvaje, cuando hay tanto por extraer y vulgarizar de la cantera inagotable del folklore español, copioso y abundantísimo. Y aunque no lo fuese así, es español, y basta⁷.

⁴ Kater, Michael H. *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1992); Zwerin, Mike. *La Tristesse de Saint Louis: Swing under den Nazis* (Wien: Hannibal-Verlag, 1988).

⁵ Cerchiari, Luca. *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. (Palermo: L'Epos, 2003), 129-150.

⁶ Otaño, Nemesio. “La música de las emisoras de radio”, *Ritmo* 145 (1941): 3.

⁷ Padín, Francisco. “A propósito de una campaña en favor de la Música Española”, *Ritmo* 147 (1941): 7.

Todavía en el número de febrero-marzo de 1942, Eduardo López Chavarri mantenía el tono ofensivo hacia el jazz y exacerbaba el sentimiento xenófobo y racista. Obsérvese también la identificación de la “Europa” musical con España, Alemania e Italia:

¿A quién le gustan esos ritmos interjectivos, que no tienen la menor relación con el espíritu de España ni de Europa? Da la casualidad de que España, Alemania e Italia son los grandes países musicales del mundo. ¿Por qué hemos de continuar rindiendo tributo a lo que se concierta bien con el alma de los negros y de los bárbaros de Norteamérica? (...) Acábense ya los *fox-trots* de una vez. Forman parte del arsenal de almas judaicas puestas en juego para envilecer a las razas selectas⁸.

En este ambiente cultural atávico y ultranacionalista, el jazz no contó tampoco con el beneplácito general de los responsables radiofónicos de la dictadura. La propia Vicesecretaría de Educación Popular describía el desafío que la música negra suponía para el renacimiento cultural español:

En estos años gloriosos, que marcan gozosa y útilmente el renacimiento de todos los valores morales de la raza, no podía faltar el responsable reconocimiento del papel trascendentemente social y político que cerca de los hombres cumple la música. Por esto se ve con fundada preocupación el desarrollo que puede alcanzar la llamada *música negra*, por esto es fundamental motivo de estudio la fórmula que deberá atajar su perniciosa influencia. (...) Queremos desterrar la ola de “jazz” arbitraria, antimusical y pudiéramos decir antihumana, con que América del Norte hace años que ha invadido a Europa. (...) Nada más alejado de nuestras viriles características raciales que esas melodías muertas, dulzonas, decadentes y monótonas, que, como un lamento de impotencia, ablandan y afeminan el alma, adormeciéndola en una enfermiza languidez. (...) España no ha de dejarse ganar, ni transitoriamente, por la desconcertada algarabía de un “jazz” sin justificación artística alguna, ni tampoco por el insinuante reptar de unas melodías que en su ondulante dejadez parecen no tener otra finalidad que la de remover ocultos pozos del subconsciente, secos en nosotros, gracias a Dios, por el luminoso sol meridional y latino, que, para la eternidad cristiana, ha forjado a la luz y el fuego nuestra alma⁹.

Una de las principales obsesiones de la crítica fue erradicar la adaptación de obras clásicas al jazz. Tras repetidas protestas en la prensa, finalmente consiguieron que el Sindicato Nacional del Espectáculo prohibiese, en agosto de 1942, la

⁸ López Chavarri, Eduardo. “Sigue la ‘matanza’ de grandes maestros”, *Ritmo* 153 (1942): 4.

⁹ “Por qué combatimos la música negra”, Circular nº 79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junio de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.

“interpretación por orquestas de ‘jazz’ y de baile en general de obras de repertorio clásico”¹⁰. El precepto entró en vigor el 2 de septiembre, y un mes después el Sindicato lo amplió a “la emisión pública de discos de gramófono de aquella naturaleza” y a “las salas de cinematógrafos, en relación a los discos que emitan durante los intermedios y al comenzar y terminar el espectáculo”¹¹.

No obstante, el jazz había alcanzado tal difusión que fue programado incluso en los actos de distintos organismos del nuevo régimen autoritario. En febrero y marzo de 1941, en pleno entusiasmo fascista, la Obra Sindical “Educación y Descanso” organizó en Barcelona dos “Magnos Festivales de Jazz Hot”, con algunos de los principales conjuntos de la capital catalana. Se celebraron el 29 de febrero y el 15 de marzo en el entonces llamado “Palacio del Jazz”, antiguo Circo Olimpia, y asistió “numerosa concurrencia, que aplaudió largamente”, el Gobernador Civil y el Delegado de Educación y Descanso¹². Meses después, el Departamento de Prensa y Propaganda de la Delegación Nacional de Sindicatos organizó un festival en el Teatro Circo de Price de Madrid, a beneficio de la “División Azul”, en el que tomó parte la vocalista de jazz Rina Celi¹³. Uno de los mejores ejemplos de la contradictoria actitud del régimen hacia el jazz, y de la distancia que a menudo separa discurso y práctica, es el que quizás sea el producto cultural más emblemático ideológica y propagandísticamente del primer franquismo: la película *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1941, con guión del propio general Franco. La música de la película, cuidadosamente compuesta por Manuel Parada (1911-1973) tomando como base distintas melodías célebres como la *Marcha Real* o el *Sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid, se acomodaba bien a los sucesivos momentos patrióticos y militares que formaban la trama. Ahora bien, una de las escenas, la fiesta celebrada con motivo de la boda de Isabel Churruga y Luis Echevarría, en 1928, necesitaba de un acompañamiento musical distinto: durante más de tres minutos, aunque discretamente, los acordes de una orquesta de baile sirven de fondo a los diálogos en casa de la honorable e íntegra familia Churruga. La utilización de una gran orquesta dividida en secciones (metal, madera y sección rítmica), el

¹⁰ Orden del 25 de agosto de 1942, *BSNE* 5 (agosto 1942): 17.

¹¹ “Nota del Sindicato Nacional del Espectáculo”, *La Vanguardia Española*, 1 de octubre de 1942.

¹² “Los actos organizados por la Obra Sindical “Educación y Descanso”, *La Vanguardia Española*, 28 de febrero de 1941; “Olimpia: Festival a beneficio de Santander”, *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1941.

¹³ “El homenaje de toda España a la Gloriosa División Azul”, *ABC (Madrid)*, 26 de noviembre de 1941.

protagonismo casi absoluto de los saxofones, las trompetas con sordina, la melodía cantable y sincopada, la homofonía combinada con los efectos de pregunta-respuesta, la ausencia de improvisación colectiva, la influencia del *stride* en el piano y el ritmo bailable dejan claro que se trata de una frase repetida de *swing*. Lo incongruente es que este estilo de jazz se había difundido en los Estados Unidos sólo desde 1935 y, a causa de la Guerra Civil, no fue acogido extensivamente por las orquestas españolas hasta 1939. El notable anacronismo que supone situar el *swing* como música de baile en 1928 dice mucho sobre el éxito de esta música, ya naturalizada, en la época de la película. Más curioso resulta todavía que el jazz formase parte de la música de un filme de clara ideología falangista, dedicado a la enaltecer a la raza española, sobre todo teniendo en cuenta que a mediados de 1942, cuando la película atravesaba su momento de mayor plenitud comercial y propagandística, una circular de la Vicesecretaría de Educación Popular informaba a todas las emisoras de radio de que:

Queda terminante prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas que actúen en el estudio la llamada música “negra”, los bailables “swing”, o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero, o que por cualquier concepto puedan rozar la moral pública o el más elemental buen gusto. (...) Las emisoras podrán dedicar una sección especial a la música de baile, pero eliminando de ella todas las obras comprendidas en la prohibición que antecede¹⁴.

NORTEAMERICANO Y MODERNO: EL JAZZ COMO PROPAGANDA EN LA GUERRA FRÍA

El curso de la II Guerra Mundial incrementó la capacidad de presión de los Aliados sobre el Régimen de Franco desde finales de 1943. Ya a comienzos de 1944, una Circular de la Delegación Nacional de Prensa dejó claro que debían evitarse toda adhesión o afinidad con los regímenes del Eje¹⁵. Fue precisamente entonces cuando el Régimen y la prensa abrieron sus puertas al arte, la literatura, el cine y la música de los países democráticos, particularmente a las norteamericanas. Por otra parte, Hollywood

¹⁴ “Emisiones musicales”, Circular nº 95, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de septiembre de 1942, AGA (3) 49.1 21/701. Citada en: Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)* (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003), 68.

¹⁵ Consigna de la Delegación Nacional de Prensa, 5 de septiembre de 1944. Archivo General de la Administración de Alcalá, Sección de Cultura, Ministerio de Información y Turismo, carpeta 1140.

recuperó su hegemonía en el mercado cinematográfico español al mismo tiempo que avanzaba la política musical pro-estadounidense: las importaciones de película procedentes de los Estados Unidos pasaron del 7% en el período 1939-1942 al 62% en 1943-1951, y seguirían aumentando en los años siguientes¹⁶. A medida que transcurrían los meses, y vistos los malos resultados, el gobierno de Franco, que en un principio había alimentado los tópicos que calificaban a los Estados Unidos como un pueblo de bárbaros incivilizados y zafios materialistas, tuvo que resignarse y convertir a los norteamericanos en campeones del anticomunismo, difundiendo imágenes del estilo de vida y la cultura estadounidenses como modelo. Desde 1945, los medios de comunicación españoles y el propio Franco en sus discursos presentaron a España como firme baluarte de la civilización occidental de cara al peligro bolchevique y como principal aliado de los Estados Unidos¹⁷.

Una de las asignaturas pendientes del Régimen, la crítica y la musicología españolas era revalorizar la hasta entonces denostada música típicamente norteamericana, el jazz. Ya en 1944 el régimen permitió el nacimiento de una nueva revista en Barcelona, *Ritmo y melodía. Revista de actualidad musical*, que se ocupó preferentemente del jazz e incluso organizó y retransmitió *jam sessions* desde el estudio de la emisora barcelonesa Radio España. En diciembre de 1945, *Ritmo* suavizó su postura inicial con un artículo de José Ibarra titulado “El ‘jazz’, dialecto musical de nuestro siglo”, que iba precedido de una nota editorial. En ellos se admitía que:

En Ritmo se han escrito artículos de gran vehemencia sobre el “jazz” y su perniciosa influencia en el ambiente musical contemporáneo (...) Pero por todas partes se va a Roma. Muchos incondicionales de este género, y por serlo precisamente, se van enterando de que en música existe algo más que el “jazz”. Primero se enteran... y se aficionan después. He aquí el lado bueno de esta cuestión¹⁸.

En 1946 se reanudaron las actividades del Hot Club de Barcelona, después de varios años de intentos fallidos. Su restablecimiento supuso un importante revulsivo para la creación o el mantenimiento de clubes de jazz por toda Cataluña (Granollers, Vilafranca del Penedès) y para la contratación, por primera vez tras Guerra Civil, de

¹⁶ Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), 139-166.

¹⁷ Viñas, Ángel. *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)* (Barcelona: Crítica, 2003), 53-83.

¹⁸ Ibarra, José. “El ‘jazz’, dialecto musical de nuestro siglo”, *Ritmo* 192 (1945): 6.

músicos de cierta entidad (George Johnson, Don Byas). En Madrid comenzó a emitirse en junio de 1946 el programa radiofónico *Casino Fin de Semana*, de Radio Madrid, que retransmitía únicamente jazz. En abril de 1947, *Ritmo y melodía* pasó a titularse *Revista mensual ilustrada de jazz*, con lo que se consentía por primera vez en el franquismo que la palabra “jazz” apareciese en la cabecera de una publicación periódica. Un mes después, se anunció que “*Ritmo* inaugurará en octubre una nueva e interesante fase (...) con el fin de dar un nuevo y trascendental impulso a esta Revista, que estará al servicio de la música en todas sus distintas modalidades”. Para ello se renovó profundamente tanto la estética como la Junta de la Revista y se eligió, entre otros, a conocidos entusiastas de la música de jazz como Luis Araque, que pasó a ser Redactor-Jefe, o Pedro Carré. Desde entonces, la tímida intención aperturista que había comenzado en la revista *Ritmo* creció de forma inaudita. La primacía de la música religiosa dejó paso a la difusión de la música ligera y del jazz hasta el punto de convertirse rotundamente en la temática mayoritaria: si cogiésemos prácticamente cualquier número de *Ritmo* de 1948, veríamos que, de sus 20 a 25 páginas, unas diez (y frecuentemente también la portada) están dedicadas al jazz. En 1948 se abrió en Madrid un nuevo Hot Club, que impulsó al fin el jazz en la capital del país editando la revista *Jazz Crisis* entre octubre de 1949 y julio de 1950 y promoviendo multitud de conciertos y discos. Al margen de las actividades del Hot Club, se organizaron regularmente *jam sessions* y tres festivales coordinados por el programa radiofónico *Casino Fin de Semana*. Los conciertos de jazz organizados por el Hot Club de Barcelona fueron elogiados con fervor por la prensa catalana. Resulta revelador que las alabanzas más entusiastas procediesen de la revista falangista *Destino*, que destacó por su tránsito después de la Segunda Guerra Mundial de una apasionada germanofilia a un manifiesto pro-americanismo, y consolidó el cambio con el apoyo a la vanguardia artística norteamericana desde 1948¹⁹.

Estos gestos occidentalistas no fueron correspondidos por Estados Unidos, que apoyó la exclusión de España de Naciones Unidas. En junio de 1945 la Conferencia de San Francisco condenó formalmente al régimen de Franco y vetó su ingreso en la Organización. En diciembre de 1946, mediante la Resolución 39 (I), se ratificó la sentencia y se recomendó la retirada de los embajadores de Madrid. Ni siquiera el inicio de la Guerra Fría en 1947 tuvo efecto alguno sobre un ostracismo que no fue sólo

¹⁹ Geli, Carles y Huertas Clavería, Josep Maria. *Las tres vidas de Destino* (Barcelona, Anagrama, 1991), 47-53.

político, como demuestra el hecho de que “Duke” Ellington, Louis Armstrong, “Dizzy” Gillespie, Sidney Bechet, Charlie Parker, Miles Davis y Kenny Clarke, en sus giras europeas entre 1948 y 1950, no visitaran España.

Fue principalmente la radicalización del conflicto entre el bloque occidental y el soviético desde finales de 1949, a causa de la victoria de los comunistas en China, primero, y del comienzo de la Guerra de Corea, meses más tarde, la que obligó a los Estados Unidos a dar prioridad a los factores estratégicos sobre los ideológicos. Con ello, la lucha del régimen de Franco por reintegrarse diplomáticamente en el nuevo orden internacional de posguerra contó con el beneplácito del gobierno norteamericano, que estaba muy interesado en España por su estratégica posición de acceso al Mediterráneo. Gracias a un creciente apoyo norteamericano, en noviembre de 1950 la ONU revocó las sanciones de 1946, abriendo el camino tanto al retorno de los embajadores como al ingreso de España en la FAO a finales de 1950, en la OMS en 1951, en la UNESCO en 1952 y en la OIT en 1953. El acercamiento bilateral hispano-norteamericano, que se plasmó en importantes créditos y ayudas gubernamentales a partir de 1950, se potenció definitivamente con la elección como presidente de Estados Unidos del republicano Eisenhower en noviembre de 1952. Finalmente, dio lugar a la firma de los acuerdos del 26 de septiembre de 1953, mediante los cuales Madrid concedió a Washington el uso de cuatro bases aéreas y navales en territorio español a cambio de ayuda militar y económica. Todo ello, unido al Concordato firmado por el régimen de Franco con el Vaticano en agosto de 1953 marcó el comienzo del anclaje de España en el bloque occidental de la Guerra Fría. Frente a la postura historiográfica tradicional, resulta conveniente valorar los Acuerdos Hispano-Norteamericanos de 1953, no como el fin del ostracismo y el definitivo ingreso de España en el entramado militar y político occidental, sino como el marco a través del cual esa incorporación se haría efectiva en los años siguientes²⁰.

Musicalmente, los acuerdos hispano-norteamericanos supusieron la arribada a España de gran cantidad de discos y libros de jazz, así como de militares norteamericanos, muchos de ellos músicos. La base defensiva estadounidense más importante se instaló en Torrejón de Ardoz (Madrid), pero otras tuvieron también un gran peso en la transformación que nos ocupa. En la base de Zaragoza se instaló la primera radio que emitió en frecuencia modulada y en estéreo en España, cuya

²⁰ Termis Soto, Fernando. *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Estados Unidos desde 1945 hasta 1963* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2005), 12.

influencia no debe sobrevalorarse porque la mayoría de las familias españolas no tenían todavía sintonizador de FM. Permitted, eso sí, difundir el jazz en Zaragoza y posibilitó la creación de un nutrido grupo de aficionados, tanto españoles como norteamericanos, que se reunían para comentar, escuchar o intercambiar discos de jazz en un local llamado “El viejo paraguas”²¹. Eso explica que, de la biblioteca pública que se emplazó en esta base, la sección con más demanda fuese, con diferencia, la discográfica²². Desde las bases estadounidenses de Morón, Rota, Zaragoza y Torrejón de Ardoz se retransmitieron los programas de la emisora *The Voice of America* como el “Music USA” de Willis Conover, centrado en un principio en el jazz, que comenzó en enero de 1955 y se mantuvo durante más de tres décadas. El programa de Conover, como el mismo reconoció, fue un instrumento fundamental en la política exterior norteamericana de la Guerra Fría, porque permitió que la cultura y el jazz estadounidenses llegasen a multitud de hogares en todo el mundo²³.

Más importante todavía fue que los escenarios españoles de jazz, hasta entonces territorio casi exclusivo de artistas nacionales, comenzaron a poblarse de músicos extranjeros. El presidente norteamericano Dwight Eisenhower propuso en agosto de 1954 la financiación de giras de músicos de jazz por Europa, Oriente Próximo y Oriente Medio dentro del programa *Emergency Fund for the Arts*²⁴. Frente a la música instrumental académica, la ópera o el ballet (en los que la Unión Soviética y Europa en general mantenían una clara superioridad), el jazz podía ser mostrado por las autoridades como una forma artística específicamente norteamericana pero muy conocida en Europa²⁵. En noviembre de 1955, un artículo de Felix Belair Jr. en la portada del *New York Times* resaltaba el papel propagandístico favorable a los Estados Unidos que el jazz estaba teniendo en la Europa de la Guerra Fría:

El arma secreta de América es una *blue note* en una tonalidad menor. En este momento su embajador más efectivo es Louis (Satchmo) Armstrong (...) Esto no es

²¹ Roldán, Concha. *Los americanos en Zaragoza. La presencia de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos en la base (1954-1992)* (Zaragoza: Ibercaja, 1998), 90-91.

²² *Ibid.*, 91.

²³ Von Eschen, Penny M. *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), 13-17.

²⁴ Las cartas de Eisenhower pueden verse en: *FRUS*, vol. 2, 1776, 1790.

²⁵ Von Eschen, *Satchmo Blows Up...*, 4-9.

un sueño imposible de una recóndita *jam session*. Es la meditada conclusión de un puñado de americanos sensatos desde Moscú a Madrid²⁶.

Dos meses después, en el mismo periódico se hacía la siguiente pregunta: “¿Puede el jazz *hot* ganar la “Guerra Fría” para Occidente?”²⁷. Los resultados de las giras de los *jazzmen* se convirtieron en un asunto que preocupaba enormemente a todos los norteamericanos, tal y como se encargó de dejar claro la revista *Musical America* en varios números de 1956²⁸.

En España, tras los divos de la música y del cine estadounidenses (Ava Gardner, Frank Sinatra, Gary Cooper, Elisabeth Taylor), llegaron los grandes *jazzmen* y *bluesmen* del momento: Milton “Mezz” Mezzrow, Bill Coleman, Dizzy Gillespie, William “Big Bill” Broonzy, Lionel Hampton, Louis Armstrong, Count Basie, Sidney Bechet, Sammy Price y Donna Hightower, entre otros, visitaron entre 1953 y 1963 alguno de los locales de Madrid o Barcelona. España ha pasado prácticamente inadvertida para los estudiosos del jazz como propaganda norteamericana durante la Guerra Fría. Sin embargo, muchos de los conciertos de estos músicos fueron patrocinados por la Embajada de Estados Unidos en Madrid o el Consulado norteamericano en Barcelona. Otras visitas fueron subvencionadas directamente por el Departamento de Estado, como las de Duke Ellington en 1966 y en 1971²⁹. Y algunas de ellas tuvieron incluso importantes consecuencias para el desarrollo del jazz en general: uno de estos músicos, Lionel Hampton, grabó durante su visita a Madrid en 1956, patrocinada por la Embajada, un extravagante disco titulado *Jazz Flamenco*. El álbum fue distribuido con éxito en Estados Unidos por la discográfica RCA-Victor, a pesar de que la crítica señaló que su valor era fundamentalmente diplomático, no musical³⁰, y cimentó las bases de las abundantes conjunciones posteriores entre el jazz y la música española: Miles Davis, John Coltrane, Chick Corea y, ya desde España, Pedro Iturralde y Paco de Lucía fueron algunos de sus más célebres e inmediatos continuadores.

²⁶ “America’s Secret Weapon is a blue note in a minor key. Right now its most effective ambassador is Louis (Satchmo) Armstrong (...) This is not a pipedream of a backroom jam session. It is the studied conclusion of a handful of thoughtful American from Moscow to Madrid”. Belair, Jr., Felix. “United States Has Secret Sonic Weapon – Jazz”, *New York Times*, 6 de noviembre de 1955.

²⁷ “Can hot jazz win the ‘Cold War’ for the West? Europe Likes Jazz, Armstrong Reports”, *New York Times*, 1 de enero de 1956.

²⁸ *Musical America*, enero de 1956: 4; *Musical America*, abril de 1956: 8.

²⁹ Lawrence, A. H. *Duke Ellington and His World* (New York & London: Routledge, 2001), 368 y 388.

³⁰ “Lionel Hampton: Jazz Flamenco”, *Down Beat*, 30 de mayo de 1957.

La Embajada de Estados Unidos se encargó además de obsequiar con un lote de cintas magnetofónicas de jazz a todos aquellos que inauguraran un club dedicado a esta música³¹. Las bandas y conjuntos de jazz del Ejército norteamericano, patrocinadas por el Gobierno y por la Embajada de los Estados Unidos, también tuvieron un especial protagonismo en la consolidación del jazz en España. Entre ellos estuvieron los marines de la VI Flota, que tocaron en Granollers días antes de la firma de los acuerdos de septiembre de 1953 y más tarde repetidas veces en Barcelona, la Banda del Ejército de los Estados Unidos, que actuó en la Plaza de Toros de Las Ventas en junio de 1957, y los músicos de la 16ª División de la base militar de Torrejón de Ardoz, que aparecieron frecuentemente en los clubes de jazz de Madrid y Bilbao a principios de los años sesenta. Además de las instituciones diplomáticas y militares, algunas empresas norteamericanas también patrocinaron diversas actividades: Pepsi-Cola, la rueda de prensa que Louis Armstrong dio en Barcelona en octubre de 1960; y Coca-Cola, los conciertos de Bill Coleman en Barcelona en abril de 1961 y en Bilbao en abril de 1962, el de Peanuts Holland en enero de 1962 en Barcelona, y el de Donna Hightower en Madrid en junio de 1963.

La dictadura de Franco también promovió el jazz muy visiblemente, como producto emblemático del aliado norteamericano y como símbolo de modernidad. Las entidades que más se ocuparon de él fueron la Dirección General de Información, entre 1951 y 1962, y el Ministerio de Información y Turismo de Fraga Iribarne (1962-1969). En un primer momento, el apoyo al jazz estuvo directamente vinculado al arte. En 1948 se había creado en Barcelona la revista artística y literaria *Dau al Set*, de corta vida (desapareció en 1954) pero gran influencia. En ella el jazz estuvo muy presente: se le dedicaron algunos monográficos y la propia revista organizó, junto al Hot Club de Barcelona, los Salones de Jazz de 1951, 1952 y 1953. Esta publicación fue una apuesta firme por la vanguardia, particularmente por la abstracción, y se mostró especialmente fascinada por la cultura norteamericana, identificada con lo negro. Les apasionaba particularmente el *hot*, por su carácter “espontáneo” y su “espiritualidad”. Ponç pareció resumir el credo jazzístico del grupo cuando realizó su cuadro *Homenatge a Louis Armstrong* en 1951. Con *Dau al Set*, el jazz, entendido como la música negra norteamericana, se vinculó estrechamente en España a la vanguardia artística. Desde 1951, esta vanguardia fue utilizada por la dictadura como propaganda ante la necesidad,

³¹ “Jazz en España”, *Aria Jazz* 41 (junio-julio 1965): 10.

ya imperiosa, de integrarse en el sistema de relaciones internacionales de la Guerra Fría. La nueva manera de servirse del arte con fines políticos comenzó con la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951, en Madrid, y continuó con el Curso “Problemas del Arte Abstracto”, celebrado en Santander en 1953. Culminó en la Tercera Bienal Hispanoamericana de Arte (1955), en Barcelona, con una nutrida representación de pintura abstracta española y la exposición de una selección de los fondos del Museo de Arte Moderno de Nueva York que concedía una enorme relevancia a los artífices del expresionismo abstracto norteamericano³². La abstracción, cuya vitalidad en España fue presentada en estos actos oficiales como muestra de renovación y modernidad de la política artística del franquismo, fue definida como un arte intuitivo, espiritual, “ajeno a toda ideología pero combativo con el arte comprometido de los años treinta”³³.

El historiador Florentino Pérez Embid, Director General de Información y Presidente del Ateneo de Madrid entre 1951 y 1957, fue uno de los principales impulsores del jazz en los años cincuenta. En el acto inaugural de una de las “Semanas de Cultura Norteamericana” de 1954 celebradas en los Ateneos de varias ciudades españolas, Pérez Embid vaticinó que “el entendimiento cordial del pueblo español con el pueblo norteamericano, además de las facetas económica y militar que los Pactos vigentes establecen, tendrá, sin duda alguna, una faceta intelectual del más alto valor”³⁴. En efecto, el intercambio cultural entre ambos países aumentó espectacularmente desde la firma de los acuerdos. En 1953 se constituyó ya en Madrid la “Asociación Cultural Hispano-Norteamericana”. Un año más tarde comenzaron en el Ateneo de Barcelona, también supeditado al Ministerio de Información, unos ciclos de conferencias de iniciación al jazz que, profusamente loados por la prensa catalana, “constituyeron un punto culminante del reconocimiento del jazz por la clase intelectual”³⁵. En enero de 1953, el musicógrafo Enrique Franco, recién nombrado crítico musical del periódico oficial *Arriba*, comenzó también un ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid titulado “Música Made in

³² Díaz Sánchez, Julián. “Perfiles de la crítica (1951-1976)”, en *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Eds. Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente Hernández (Madrid: Istmo, 2004), 49-73.

³³ Gullón, Ricardo: “Introducción al arte abstracto”, en *El arte abstracto y sus problemas* (Madrid: Cultura Hispánica, 1956), xi-xxxii.

³⁴ Pérez Embid, Florentino. “Colaboración cultural de España y Norteamérica”, en *Política de Colaboración Cultural* (Madrid: Ateneo, 1954), 30.

³⁵ En palabras de Xavier Coma, recogidas en: García Martínez, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España, 1919-1996* (Madrid: Alianza, 1996), 145.

U.S.A”. Él mismo se ocupó también, en esas mismas fechas, del programa semanal “La música de los Estados Unidos” de Radio Nacional de España, la cadena estatal que había surgido tras la Guerra Civil y de cuya dirección musical era responsable el propio Enrique Franco desde 1952. El jazz apareció de manera muy destacada en estas actividades oficiales, pero desde una perspectiva muy concreta que coincidió con la postura estatal que hemos visto sobre el arte. La crítica oficial valoró el *hot* con los mismos términos con los que presentaba el expresionismo abstracto norteamericano: un arte actual, auténtico, no cerebral, y ajeno a cualquier compromiso social. Así se desprende de las palabras de Enrique Franco en *Música* cuando habla de la ópera de los compositores estadounidenses:

Sus creaciones [las de Marc Blitzstein] se califican como una mezcla de ópera, opereta y música de fondo cinematográfica, sobre la que se tiende la sombra, con frecuencia ingenua, del teatro social. (...) Es ese entendimiento de lo social, enfocado sólo desde los barrios obreros y esmaltado entre romanza y romanza, aria y recitados, de algún que otro parloteo con intención política. El “jazz” se hace presente en esta tendencia, pero desnudo de sinceridad. Es un “jazz” que ha dado nada menos que la vuelta toda desde la rítmica concreción original hasta el intelectualismo germano poswagneriano disuelto en tendencias tonalistas³⁶.

Otro de los rasgos que la vanguardia artística había asumido era el interés excluyente por el jazz “negro”, el único considerado “verdadero” por su alejamiento de la música académica europea y del consumo masivo. La misma idea fue asimilada por la crítica musical oficial, con el evidente giro copernicano que ello suponía respecto a la actitud del régimen hacia la música negra antes de la Segunda Guerra Mundial. El mismo Enrique Franco se ocupó de destacarlo en un texto sobre la supuesta crisis del jazz:

Los intereses económicos (...) [son] razón muy principal de la adulteración progresiva del “jazz”, (...) [que] presenta sus reformas siempre en el sentido de aproximación a la música europea. Toda infiltración que se produzca tenderá a destruir un estilo popular de características no sólo distintas, sino opuestas a la música occidental. El estilo del “jazz” más auténtico está reñido con las leyes de la tonalidad y de la escala temperada

³⁶ Franco, Enrique. “La música en los Estados Unidos”, *Música* 6 (1953): 13-32.

en las que se fundamenta nuestra música. Las aproximaciones, por lo tanto, son irrealizables sin pérdida de rasgos esenciales³⁷.

Dos años después, la prensa oficial seguía aferrándose a una visión del jazz que insistía en el elemento racial y primitivo de esta música. La visita de Lionel Hampton a Madrid en 1956 fue descrita por Enrique Franco en el diario *Arriba* como sigue:

El “jazz”, como toda música de raíz popular, pierde mucha de su autenticidad con el trasplante al escenario. Las necesidades espectaculares obligan a una organización de la exhibición que, indudablemente, resta frescura a ese “tono” de improvisación que es uno de los mayores atractivos del “jazz”. (...) ¿Y qué es jazz? Valdría la afirmación de Armstrong cuando dice: “Yo no hago ‘jazz’ ni ninguna otra cosa; hago simplemente música popular negra”³⁸.

En términos semejantes se expresaba Manuel Vigil y Vázquez en el periódico tradicionalista *Ya*, cuando escribía que “Lionel Hampton (...) comparte con otro de su raza, Louis Armstrong, la supremacía del ‘jazz’ químicamente puro (...) Esto sí que es música negra auténtica, limpia de mixtificación cualquiera, afeitada de toda pretensión”³⁹. No debe extrañar que las mismas características distintivas atribuidas al jazz *hot* y a la abstracción pictórica (no ideológico, no comercial, auténtico y moderno) sirviesen para definir la música de vanguardia cuando ésta fue también oficializada como medio de propaganda desde 1958, apadrinada por el propio Enrique Franco⁴⁰.

El sucesor de Pérez Embid, Vicente Rodríguez Casado, fue Director General de Información entre 1957 y 1962. Poco antes de su marcha en julio de 1962, uno de los responsables de Radio Nacional, Javier Coma, le agradecía a Rodríguez Casado “la atención prestada por la Dirección General de Información a la música de jazz, traducida en importantes subvenciones para conciertos y grabación de conferencias en

³⁷ Franco, Enrique. “Jazz en crisis”, *Música* 10 (1954): 59-63.

³⁸ Franco, Enrique. “El ‘jazz’ de Lionel Hampton”, *Arriba*, 15 de marzo de 1956.

³⁹ Vigil y Vázquez, Manuel. “El negro Lionel Hampton triunfa de nuevo en Barcelona, y hoy tocará por primera vez en Madrid”, *Ya*, 14 de marzo de 1956.

⁴⁰ Sacau-Ferreira, Enrique. *Music as propaganda in Spain during the 1960s and its historiographical perspectives* (Master’s diss., University of Oxford, 2004), 10-20.

cintas magnetofónicas”⁴¹. Estas grabaciones, compuestas de música y texto, habían sido encargadas por el Ministerio a Radio Nacional para ser destinadas “a la enseñanza y divulgación del jazz en núcleos y centros obreros”⁴². Pero la institución que introdujo definitivamente el jazz en las actividades culturales oficiales fue el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne. En noviembre de 1964, el jazz formó parte del VII Festival de Málaga, considerado “de interés turístico”, que sirvió de colofón y clausura a los Festivales de España con motivo de los “25 Años de Paz”. El “Ciclo de Música de Jazz” duró dos días y contó con la participación de Septeto Hot-Club de Barcelona, el Conjunto Iturralde de Jazz Español y el Trío Errol Parker procedente de París⁴³. Un año después, en la sala de conciertos del Ministerio de Información y Turismo, el pianista austriaco Friedrich Gulda dio un recital en el que la segunda parte estuvo íntegramente dedicada a temas de jazz⁴⁴. La prensa recogió también, con mayor entusiasmo todavía, los dos conciertos de jazz que se celebraron de nuevo en el Ministerio de Información y Turismo, el 28 de diciembre de 1967 (con el Quinteto Pedro Iturralde) y el 4 de enero de 1968 (con la orquesta de Juan Carlos Calderón)⁴⁵.

CONCLUSIÓN

La victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial obligó a la dictadura de Franco, antes adepta a la causa del Eje, a abrirse a las democracias occidentales y especialmente al gran vencedor, Estados Unidos, en busca de su reinserción en la escena internacional. El obstinado mantenimiento de un gobierno autoritario y el bloqueo económico hicieron que el franquismo iniciase una prolongada campaña pro-norteamericana sirviéndose de la cultura, el medio en el que más cómodamente se podía ofrecer un cambio cosmético e irreal, como medio de propaganda. La importancia estratégica de España jugó a su favor a la hora de despertar interés en el seno de la

⁴¹ Coma, Javier. “Divagaciones en torno a bibliografía y crítica de jazz”, *Aria Jazz* 14 (mayo 1962): 20-22.

⁴² “Jazz en España”, *Aria Jazz* 14 (mayo 1962): 10-12.

⁴³ “VII Festival de Málaga”, Ministerio de Información y Turismo. AGA (3) 49.9 CA 38158 TOP. 23/52.

⁴⁴ Trabberg, Ebbe. “Gulda: teclas, teclas, teclas, escobilla y cuerda”, *Aria Jazz* 44 (diciembre 1965): 18-19.

⁴⁵ Franco, Enrique. “Concierto de ‘jazz’, por Pedro Iturralde y su Conjunto”, *Arriba*, 29 de diciembre de 1967; Montes, Paco. “Jazz en las alturas”, *Aria Jazz* 61 (enero 1968): 22-23.

principal potencia occidental, lo que, a partir del inicio de la Guerra Fría en 1947, convirtió el proceso en un acercamiento bilateral.

El jazz, principal producto cultural norteamericano, se benefició de las cada vez más estrechas relaciones entre Estados Unidos y España para abrirse paso en una dictadura que en un principio lo había condenado como música degenerada y pernicioso. En pocos años pasó de ser proscrito a tolerado, y más tarde incluso a ser promovido por el gobierno español. Paralelamente, el jazz, símbolo de modernidad, no podía quedar al margen de la propaganda cultural que la dictadura llevó a cabo desde 1951 para mostrar a España como un país renovado y actualizado. Y menos aún cuando ya se había vinculado estrechamente a la vanguardia artística que se oficializó. Debía de ser, eso sí, al igual que el arte abstracto, un jazz susceptible de ser presentado a la vez como “apolítico” y “profundamente americano”, como “auténtico” y “elitista”. El *hot*, personificado sobre todo por Louis Armstrong, fue utilizado con esa función. Por otra parte, cuando el gobierno de los Estados Unidos comenzó su propaganda cultural para mejorar su imagen exterior y ganar partidarios, que utilizó el jazz como una actividad fundamental, España, frente a lo que se ha escrito hasta ahora, no quedó fuera de sus objetivos ni de su influencia.

En definitiva, el jazz distó de ser una manifestación inocua que entró en España de un modo incontrolable y natural: los objetivos de la dictadura de Franco y del gobierno de los Estados Unidos durante la Guerra Fría tuvieron mucho que ver en su definitiva recepción. Esto contradice la visión que tradicionalmente musicólogos e historiadores han tenido del jazz como una música subversiva por naturaleza, formada contra las manifestaciones culturales dominantes y estatales, particularmente notable en los estudios sobre el jazz bajo regímenes autoritarios. El jazz no sólo no es ineludiblemente contestatario, sino que no es inherentemente político; al igual que cualquier forma de cultura en general, se vuelve político únicamente bajo condiciones históricas específicas⁴⁶.

⁴⁶ Eagleton, Terry. *The Idea of Culture* (Oxford: Blackwell, 2000), 122-123.