

INTRODUCCIÓN

La guerra civil que se inició en julio de 1936 cercenó una edad de oro del jazz en España. Aunque prácticamente no existió durante la contienda, el jazz sobrevivió a los ataques tanto del bando sublevado, que lo condenó por considerarlo una música extranjerizante, como del republicano, que lo rechazó por capitalista. A partir de la victoria de los insurgentes, en abril de 1939, el jazz sufrió dos décadas de penurias y reconstrucción, debido, por un lado, al desprecio que la dictadura del general Francisco Franco mostró hacia él y, por otro, al avance del folklore oficial, la canción española y la música latinoamericana. En esta época, el jazz se dulcificó para volverse una música comercial de la que se apropiaron aficionados y empresarios. A pesar de todas estas dificultades, desde finales de los años cincuenta surgieron nuevas y múltiples iniciativas dedicadas al auténtico jazz, como conciertos, sociedades, locales, programas de radio y publicaciones, que paulatinamente consiguieron restablecerlo en España a lo largo de las dos décadas siguientes.

Así se cuenta hoy la historia del jazz en la Guerra Civil y el franquismo, el período comprendido entre 1936 y 1975. Cuando el lector termine este libro, confío en que comparta muy pocas de estas afirmaciones y que coincida conmigo en que incluso las aceptables deben ser matizadas. Una de las premisas de *La modernidad elusiva* es que este relato y su aceptación general derivan de aplicar un particular esquema explicativo a los acontecimientos para conciliar los imaginarios sobre el jazz, la Guerra Civil española y el franquismo compartidos por historiadores, críticos, músicos y aficionados. Me refiero a lo que Hayden White llamó una «metahistoria», el modo en el que los historiadores, de manera consciente o inconsciente, organizan narrativamente sus relatos sobre el pasado para transmitir su conocimiento de manera coherente (1992). Tomando como referencia la clásica *The Anatomy of Criticism* (1957), de Northrop Frye, White concretó cuatro formas

principales de prefiguración: *romance*,¹ tragedia, comedia y sátira. El historiador estadounidense defendió que la elección de cualquiera de ellas, legítima en todo caso, tiene consecuencias en la estructura narrativa y en el desarrollo de los acontecimientos.

El citado relato sobre el jazz durante la Guerra Civil y el franquismo, a menudo repetido y poco a poco integrado en la historia de la música en España, es un *romance*, un drama cuyo protagonista afronta y vence circunstancias particularmente adversas u opresivas. Se trata, como escribe White, de una narración heroica «del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas» (1992: 20). En realidad, su aceptación y funcionalidad exceden el caso español. En el que todavía es el análisis historiográfico más influyente en los recientes estudios académicos sobre el género, Scott DeVeaux declara que, aunque muchas biografías están construidas como tragedias, el *romance* es el arquetipo dominante en los relatos sobre el jazz, y el modelo que él mismo se esfuerza en transmitir a sus alumnos para inculcarles un sentimiento de orgullo del patrimonio musical estadounidense (1991: 552). «La verdadera historia del jazz», escribe también el director de su más célebre documental, «es la historia de un millón de noches [...] recordando siglos de sufrimiento humano, crueldad, negociación, búsqueda y, finalmente, júbilo» (Burns, 2000: ix).²

La hipótesis de este libro es que las relaciones entre el jazz y el régimen franquista fueron mucho más complejas de lo que ese *romance* ha dejado ver. A lo largo de las páginas que siguen mostraré el papel tan relevante como elusivo de la música y el baile en este período, como mediadores de múltiples procesos y como recursos activos en la configuración de políticas culturales e identidades sociales. El criterio que he seguido para incluir acontecimientos y procesos ha sido su articulación con lo político o, más concretamente, con el Estado como institución y entramado de relaciones de poder (Mukerji, 2010: 81). Por tanto, mi interés primordial no es escribir una historia del jazz en España durante las décadas centrales del siglo xx, sino ofrecer nuevas aproximaciones a esta época desde la inexplorada perspectiva de la música popular urbana. Varios temas clásicos o *standards* del jazz dan título a los restantes apartados de esta introducción, en los que planteo qué sabemos del franquismo y cómo puede contribuir el estudio de la música a suscribir o cuestionar lo conocido, así como a desentrañar lo mucho que nos falta por conocer.

¹ Utilizo el anglicismo *romance*, mantenido en las traducciones de los libros de White, como una trama narrativa que sitúa a sus personajes en circunstancias desfavorables y tiene por lo general un carácter heroico.

² «The true story of jazz [...] is the story of a million nights [...] recalling centuries of human suffering, cruelty, negotiation, search, and finally joy». Todas las traducciones son mías.

«For all we know»: música popular urbana, Guerra Civil y franquismo

La proveya idea de la indiferencia de la dictadura de Franco hacia los asuntos musicales (Marco, 1983: 165) ha sido refutada por numerosos artículos y monografías que han seguido a la tesis doctoral de Gemma Pérez Zaldondo sobre la legislación musical del régimen entre los años 1936 y 1951 (1993a). La dictadura no descuidó nunca la música, cuya importancia consideraba «capital en la vida cultural de nuestra nación»,³ e intentó regular o potenciar distintos aspectos de la realidad musical a través de disposiciones y organismos diversos. En todo caso, la gran mayoría de la musicología sobre el franquismo ha privilegiado la música clásica como referencia e hilo conductor del período. Por otra parte, los estudios sobre música popular urbana⁴ en España, cada vez más abundantes desde la pionera tesis doctoral de Sílvia Martínez sobre el *heavy metal* en Barcelona (Martínez, 1999), se han centrado en la música a partir de los años setenta, y muy especialmente en la que se ha desarrollado ya en democracia. El sonido y el cuerpo tampoco son todavía dimensiones relevantes en los análisis históricos de la Guerra Civil y del franquismo, las etapas más estudiadas de la España contemporánea. Como resultado, la música popular urbana ha quedado relegada a un discreto segundo plano en los escritos académicos sobre el período de análisis de este libro, entre 1936 y 1968, con la notable salvedad de las investigaciones sobre música cinematográfica.

A esta ausencia mayoritaria en la musicología y la historiografía sobre la guerra y el franquismo hay que sumar la escasa presencia del caso español en los estudios académicos sobre el jazz. Europa ha tardado en incorporarse a esta tendencia de reciente desarrollo, y España, a su vez, ha participado en ella solo tardía y tímidamente. Ni las más conocidas historias generales

³ Creación del Instituto de Musicología, Decreto del 27 de septiembre de 1943 (*BOE* del 10 de octubre).

⁴ Esta expresión ha sido asumida en el mundo académico hispanohablante desde los años ochenta del siglo XX como traducción de *popular music* (véase también la nota 19 del capítulo 1). Su primer uso sistemático parece deberse a autores brasileños: el escritor y musicólogo Mário de Andrade (1893-1945) lo acuñó ya medio siglo antes para referirse a la música de masas —como en su artículo «Cinema sincronizado», publicado en el *Diário Nacional* de São Paulo en enero de 1930— y su discípula Oneyda Alvarenga tituló «Música popular urbana» uno de los capítulos de su influyente libro *Música popular brasileira* (1947) para diferenciar la música masiva de la «folklórica». Si bien el libro de Alvarenga fue traducido al español aquel mismo año por José Lión Depetre para el Fondo de Cultura Económica, la expresión no cuajó inmediatamente entre los musicólogos de habla hispana: aunque aparece citado en los años setenta, su uso no se generalizará hasta la publicación del texto «La materia prima de la creación musical» de la cubana María Teresa Linares en el libro *América Latina en su música* (1977), editado por Isabel Aretz, y sobre todo del artículo «Una aproximación al estudio de la música popular urbana», escrito por Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Salton para el quinto número de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* (1982).

del jazz ni los libros sobre este género en Europa analizan el caso español (Bausch, 1985; Heffley, 2005; Cerchiari, Cugny y Kerschbaumer, 2012; Michelone, 2016), aunque enciclopedias y diccionarios suelen recoger las biografías de músicos de este período como el pianista Tete Montoliu y, en menor medida, el saxofonista Pedro Iturralde. La actual versión del *Grove Music Online* dedica también entradas a los saxofonistas Vlady Bas y Ricard Roda, los trompetistas Joe Moro y Josep-Maria Farrás, y el batería Enrique Llácer, *Regolí*.

Más particularmente, la abundancia de monografías dedicadas al jazz bajo otras dictaduras europeas como el nazismo, el fascismo o el estalinismo contrasta con la inexistencia de estudios específicos sobre las relaciones entre esta música y la España de Franco. El libro colectivo más reciente sobre el jazz en Europa dedica unas líneas al franquismo en estos términos: «Durante la dictadura fascista en España, que duró desde 1939 hasta 1975, el jazz fue condenado como un símbolo del capitalismo y de la decadencia occidental y fue prácticamente prohibido. Como resultado, los músicos españoles de jazz, como Tete Montoliu, fueron obligados a emigrar» (Straka, 2012: 218).⁵ La trama del *romance* ha sido aquí simplificada y ha devenido en una tragedia que hace innecesario el análisis o la explicación. Hay que señalar que esta omisión se debe al exiguo desarrollo del jazz en España como campo de investigación. Al cierre de este manuscrito solo se habían defendido cuatro tesis doctorales relacionadas con el tema: dos sobre el jazz en Valencia (Fontelles Rodríguez, 2011; Pruñonosa Furió, 2016), una sobre el vibráfono (Pérez Vigo, 2016) y la que ha dado origen al presente libro (Iglesias, 2010a).

En tal situación, una serie de valiosos trabajos no académicos ha ido perfilando lo que sabemos hoy sobre la historia del jazz durante la Guerra Civil española y el franquismo. Cabe destacar al menos cinco de ellos, que han sido la base para las breves síntesis más recientes sobre el jazz durante la dictadura (Giner, Sardà y Vázquez, 2006: 392-399; García, 2012: 31-50; Faulín, 2015) y que fueron fundamentales para los inicios de esta investigación. El primero, limitado a Cataluña, fue publicado en 1985 por Alfredo Papo, periodista y poeta que fue miembro del Hot Club de Barcelona y uno de los grandes impulsores del jazz en España (Papo, 1985). El segundo, del periodista y crítico musical José María García Martínez, amplió una década después la historia al resto del Estado, principalmente a Madrid (García Martínez, 1996). El tercero es una reciente y exhaustiva crónica sobre el jazz en Barcelona entre 1920 y 1965 del productor discográfico Jordi Pujol Baulenas (2005). Papo, también autor de las citadas entradas del *Grove*, escribió

⁵ «During the Fascist dictatorship in Spain, which lasted from 1939 to 1975, jazz was condemned as a symbol of capitalism and Western decadence and was practically forbidden. As a result, Spanish jazz musicians, such as Tete Montoliu, were forced to emigrate».

su historia como un protagonista más, utilizando más la memoria que las fuentes escritas. García Martínez, por su parte, hizo un uso abundante de las publicaciones periódicas y de algunos documentos de los clubes. Los anales de Pujol Baulenas son una fuente rica, precisa y minuciosa en datos, fotografías y anécdotas de la presencia del jazz en Barcelona, particularmente entre los años cuarenta y sesenta. La intertextualidad del jazz en España, su relación con otras prácticas musicales y artísticas, se trata en el cuarto de estos libros, el de Joaquim Romaguera i Ramió, cofundador del *Seminari de Jazz* de Barcelona y más conocido como estudioso del cine (2002). Para concluir, hay que mencionar la única biografía de un músico de jazz español publicada hasta la fecha: la de Tete Montoliu, obra del periodista y crítico musical Miquel Jurado (1998).

En el primer capítulo me extenderé en analizar las fuentes, categorías y consensos historiográficos mediante los que se han construido las excluyentes relaciones entre el jazz y el régimen franquista. No obstante, adelanto aquí que el principal problema que los investigadores se encuentran en muchos de estos trabajos pioneros es que carecen de referencias sistemáticas a fuentes, lo que complica la comprobación de sus datos. Por otra parte, el objetivo de estos autores no era un estudio de tipo sociológico o político, ni ofrecer análisis sonoros. Lo que me propongo aquí es explorar algunos de esos vacíos, situando el jazz como sonido y como baile en sus interdependencias con la Guerra Civil y la dictadura de Franco. Todo ello implica perspectivas del franquismo y del jazz alejadas de estereotipos y simplificaciones.

«All the things you are»: definir el franquismo

La identidad del régimen franquista ha suscitado amargas y dilatadas polémicas, exacerbadas con la publicación reciente de la tendenciosa voz sobre Franco en el *Diccionario biográfico español* de la Real Academia de la Historia (Suárez, 2011). Las críticas a su autor, Luis Suárez, se han centrado fundamentalmente en su defensa de la dictadura como un «régimen autoritario, pero no totalitario», obviando otras afirmaciones acaso más sesgadas o cuestionables a la luz de la documentación actual. Es cierto que esta visión moderada del franquismo procede de la historiografía oficial de la dictadura, pero también que ha sido mantenida en algunas de las historias más rigurosas y respetadas de la democracia. Global y estrictamente, es difícil clasificar la dictadura de Franco como un régimen totalitario, porque no hizo un intento sistemático y sostenido de «controlar la totalidad de la vida económica del país ni todas las instituciones sociales, culturales y religiosas» (Payne, 1987: 656). Aun en la España de 1936-1942, el totalitarismo fue una mezcla de aspiración, posibilidad y recurso retórico (Gallego, 2014: 906). La supervivencia del franquismo durante casi cuarenta años y sus continuas

adaptaciones políticas complican su vinculación a un único e inequívoco sistema de gobierno. Quizás el error consiste en intentar acomodar cada dictadura a un concepto teórico que, a partir de un término existente en el lenguaje fascista de los años treinta, fue construido posterior y específicamente por sociólogos e historiadores durante la Guerra Fría para equiparar el nazismo y el estalinismo. Dentro de ese marco, los debates se han limitado a si un régimen es totalitario o no, y en qué medida.

Una segunda opción sería definir la dictadura como fascista, ya que las similitudes entre el sistema de Mussolini y el del primer régimen de Franco son innegables debido a la importancia del partido único, Falange (Payne, 1999; Thomàs, 2001; Saz Campos, 2004; Tusell, Gentile y di Febo, 2004; Gallego, 2014). Sin embargo, la duración y mutabilidad del franquismo vuelve a plantear un problema porque el régimen atravesó un claro proceso de desfascistización entre 1943 y 1951. Es más, incluso en su primer quinquenio, la dictadura careció de la mayor parte del modernismo político y del populismo movilizador distintivo de los regímenes fascistas (Gentile, 2004; Griffin, 2007). Franco no aspiró a ninguna transformación social y no vinculó la nación al pueblo, sino a sus instituciones históricas: la Iglesia, el Ejército y la Monarquía (Saz Campos, 2013: 16). Ya que la dictadura nunca fue inequívocamente fascista, al contrario que algunos de sus partidarios e ideólogos más destacados, desde 1943 pudo relegar esa parte de su proyecto político, aunque sin dejar de utilizar el falangismo para su equilibrio interior y el fortalecimiento del propio Franco como caudillo.

Y así parece que volvemos al principio: si el régimen de Franco no fue ni totalitario ni fascista, podría ser autoritario. Juan José Linz formuló esta teoría hace cuarenta años, y desde entonces la idea ha gozado de prestigio en muchos círculos académicos (Linz, 1964 y 2000). Pero tal concepto no define la dictadura, más allá de situarlo entre el totalitarismo y la democracia, con la consiguiente valoración implícita del autoritarismo como mejor que el primero. Lo mismo se aplica a la clasificación del régimen de Franco como una «dictadura no-totalitaria» (Tusell, 1988: 88). Además, como adelantaba, ambas etiquetas fueron utilizadas por las propias autoridades franquistas, y continúan siendo invocadas por los conservadores en España para retratar el régimen como un sistema singular, moderado y casi paternalista.⁶ La homologación de dos dictaduras españolas tan diferentes como la de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y la de Franco bajo el paraguas del «autoritarismo» ejemplifica las limitaciones de la teoría de Linz.

Las referencias a tipos ideales, privilegiados por la sociología comparada, pueden ser útiles en algunos contextos, pero revelan poco sobre los rasgos

⁶ De hecho, el artículo de Linz fue publicado por vez primera en castellano durante la dictadura, en un libro editado por Manuel Fraga Iribarne, que había sido ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969 (Linz, 1974).

específicos de un régimen y pueden ocultar sus cambios. A la postre, llevan a la constatación de copias impuras o incompletas, calificadas como «pseudototalitarias» o «para-fascistas», más que al estudio de las adaptaciones y elementos concretos de hibridación (Costa Pinto y Kallis, 2014: 2-5). Por encima de sus diferencias, comparten una tendencia a cosificar el Estado como entidad reguladora autónoma y estable, en lugar de pensarlo también como un régimen de gubernamentalidades múltiples (Foucault, 2009: 84). Más que conceptualizar la dictadura de Franco como un sistema totalitario, fascista o autoritario, me interesan sus dinámicas y la articulación efectiva de su poder en distintas esferas de la vida social, sin descuidar su entidad jurídica y sus logísticas materiales (Mukerji, 2009: 216).

El régimen franquista fue una dictadura nacionalista reaccionaria con profundas raíces católicas y un marcado anticomunismo a lo largo de su historia, que experimentó un período de fascistización en su primera etapa, gradualmente abandonado desde 1943 tanto por urgencias diplomáticas como por necesidad de cohesión interna. Las dos dimensiones de su poder que más me interesan en este libro, la *audiopolítica* o control del sonido y la escucha, por un lado, y la *biopolítica* o gobierno de los cuerpos y los procesos vitales, por otro, muestran un Estado que no puede ser reducido al mero pragmatismo. Ahora bien, analizar su operatividad, sus ajustes y sus disfunciones requiere ir más allá de los propósitos de sus dirigentes para explorar las interacciones entre sistema político, entramado institucional, constructos simbólicos, prácticas ciudadanas, dominio territorial, infraestructuras, recursos y condiciones materiales (DeLanda, 2016: 16-21). Son las dinámicas de ese conjunto heterogéneo y relacional, irreducible a sus partes, las que explican muchos de los procesos que examinaré en este libro, así como la contradictoria acogida que el régimen dispensó a un género musical entonces tan relevante como el jazz.

«Let's face the music»: estudiar el jazz⁷

El objeto principal de *La modernidad elusiva* no se corresponde con lo que hoy consideramos «jazz»: hasta los años sesenta, el concepto incluyó en España un elenco de músicas mucho más amplio que el actual. Cualquier género musical, entendido como una etiqueta que engloba las reglas y valores considerados pertinentes en la identificación de un conjunto de prácticas, es constantemente debatido, contingente, relacional y cambiante (López

⁷ Por su uso generalizado y su abundancia en este libro, los términos en inglés referidos a categorías musicales amplias o macrogéneros, como *jazz*, *blues*, *rock* y *pop*, se escribirán en redonda.