

FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (eds.).

LA MÚSICA
EN EL LENGUAJE AUDIOVISUAL:
APROXIMACIONES MULTIDISCIPLINARES A UNA
COMUNICACIÓN MEDIÁTICA

Arcibel Editores

© La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática
Teresa Fraile, Eduardo Viñuela (eds.)

© 2012, de los autores
(Este libro reproduce fielmente el archivo proporcionado por los autores)
© 2012, ArCiBel Editores s.l.

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-15335-24-5

www.arcibel.es
editorial@arcibel.es

Impresión Publidisa - España
Deposito legal: SE-2842-2012

¿MELODÍAS PROHIBIDAS?: EL JAZZ EN EL CINE DEL PRIMER FRANQUISMO (1939-1945)

Iván Iglesias
Universidad de Valladolid

Resumen

Durante la Segunda Guerra Mundial, la actitud de la dictadura hacia el jazz y el cine norteamericano estuvo mediatizada por un discurso fascistizado y autárquico que estimuló la identificación con las políticas culturales alemana e italiana y el descrédito de las manifestaciones musicales de los países democráticos y capitalistas. No obstante, la oposición franquista a las películas norteamericanas con música de jazz distó de ser unitaria e inequívoca, oscilando entre su condena como cultura degenerada, su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo. Este artículo analiza algunas de estas particularidades y contradicciones en relación con sus diversos factores condicionantes: la considerable difusión que tanto el jazz como el cine habían alcanzado entonces en España y sus estrechos vínculos creativos, las difíciles circunstancias políticas y diplomáticas que atravesó la dictadura, y las diferencias en la censura y en las condiciones de proyección que sufrieron las películas a nivel local.

En abril de 1939, con la definitiva victoria del bando nacional en la Guerra Civil, el nuevo régimen autoritario del general Franco inició una restauración de la identidad española basada en la tradición, el nacionalismo, el catolicismo y el desprecio por la anterior etapa republicana. Esta empresa tuvo lugar en el marco del sistema político más intervencionista y represor de la España contemporánea. Por otra parte, el apoyo de Alemania e Italia al bando nacional durante la Guerra Civil y el auge de ambos países en la Segunda Guerra Mundial estimularon la identificación de la dictadura de Franco con el fascismo, y esa empatía política se tradujo en numerosos convenios e intercambios musicales. Pero las aspiraciones fascistas afectaron también al plano institucional. En 1941 se creó la Vicesecretaría de Educación Popular, un organismo dependiente de Falange y establecido a imagen y semejanza del Mi-

nisterio de Propaganda de la Alemania nazi. En su seno se fundaron la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, y un año después el Sindicato Nacional del Espectáculo. El gobierno de Franco decidió repartir las responsabilidades cinematográficas entre dos de las familias del régimen, según sus aspiraciones: la Iglesia se ocupó principalmente de la censura, y Falange del diseño administrativo y del control de las importaciones.

La acogida dispensada al jazz y al cine norteamericano estuvo pues mediatizada por el discurso filofascista, por un lado, que estimuló la identificación con las políticas culturales alemana e italiana y el descrédito de las manifestaciones musicales y cinematográficas de los países capitalistas, y por el rechazo autárquico de las costumbres y expresiones artísticas extranjeras no fascistas, por otro. El jazz fue homologado a la música negra norteamericana, definido como la antítesis de la música española y establecido como el principal referente negativo de la musicografía franquista¹. Desde la revista *Ritmo*, el gaditano Francisco Padín declaró que no era de agrado “que a nosotros los españoles nos guste imitar a los negros, que precisamente recibieron el bautismo y la civilización cristiana de nuestros conquistadores y de nuestros evangelizadores”². Eduardo López Chavarri fue otro de los muchos que vieron el jazz como una seria amenaza racial, en forma de conspiración, y añadió una identificación de Europa y de la élite musical con los países fascistas:

¿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, pero hiere la sensibilidad de pueblos que hasta en su arte popular han llegado en el orden musical a cimas sublimes? Acábense ya los *fox-trots* de una vez. Forman parte del arsenal de almas judaicas puestas en juego para envilecer a las razas selectas³.

1 IGLESIAS, Iván. “(Re)construyendo la identidad musical española: El jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial”. En: *Historia Actual*, Núm. 23 (Otoño, 2010), pp. 119-135.

2 PADÍN, Francisco. “Nuevamente en favor de la buena música”. En: *Ritmo*, 157 (julio-agosto de 1942), p. 8.

3 LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “Sigue la ‘matanza’ de grandes maestros”. En: *Ritmo*, 153 (febrero-marzo de 1942), p. 4. Para un estudio reciente de la imagen oficial de judíos y masones en el primer franquismo, véase: DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier. *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*. Madrid: Marcial Pons, 2009.

Lo español incorporaba indefectiblemente también el catolicismo como uno de los ejes centrales de la raza. El jazz fue entendido desde algunos medios tradicionalistas como un engendro “arrancado de la música negra y por ende pagana, recogido y exportado por masones y anticatólicos” que desafiaba la moralidad cristiana y entrañaba “una malicia satánica”⁴. Por otra parte, la radio difundió invectivas nacionalistas y xenóforas semejantes a las de la prensa. Sus responsables dejaron claro en una circular obligatoria de 1941 que:

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. [...] Lo que queremos desterrar es 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, dulzotas, decadentes y monótonas, que, como un lamento de impotencia, ablandan y afeminan el alma, adormeciéndola en una enfermiza languidez. [...] España es rica como ninguna otra nación en música popular y en bailes castizos y tradicionales danzas y melodías que responden a una legítima expansión de nuestro temperamento, [...] y 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 alma⁵.

Si a ello sumamos que tanto falangistas como ultracatólicos vieron en el cine norteamericano a un importante agente de la confabulación internacional “judeo-masónica” y una perversión de la incólume moral española,

4 RUIZ ENCINA, Justo. “Concepto ‘hot’ sobre la vida y la muerte”. En: *El Correo Catalán*, 11 de enero de 1944. Citado parcialmente en: PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona (1920-1965)*. Barcelona: Almendra Music, 2005, p. 161.

5 “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, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA) (3) 49.1 21/808.

es fácil deducir que las películas con jazz contaron con la permanente prohibición del nuevo régimen. Sin embargo, la oposición franquista al jazz distó de ser unitaria e inequívoca, y dependió de multitud de circunstancias políticas, económicas, culturales y humanas. De hecho, el jazz no sólo sobrevivió en la España del primer franquismo, sino que ganó espacios y amplió sus adeptos; y ello fue posible, en buena medida, gracias al cine.

Las películas norteamericanas eran entonces importantes medios de difusión del jazz, ya que Hollywood había iniciado años antes una relación cada vez más estrecha con distintos estilos, particularmente el de las grandes orquestas blancas y el *swing*, que iba a prolongarse durante años. Fueron muchos los directores y compositores españoles que se animaron a imitar aquella exitosa fórmula. El cine musical proporcionó trabajo a numerosas agrupaciones de jazz durante aquella primera década del franquismo. Tanto las películas norteamericanas como, en menor medida, las numerosas réplicas que copiaron su fórmula desde España superaron ampliamente el discreto éxito de público de muchas de las películas patrióticas franquistas y de los filmes alemanes e italianos importados masivamente por el falangista Departamento Nacional de Cinematografía. La escasez de largometrajes norteamericanos hasta 1943 implicó, de hecho, un considerable número de comedias musicales españolas de éxito. No obstante, raramente pudieron competir con las pocas películas estadounidenses que lograron llegar a las pantallas, lo que motivó algunas reacciones de artistas a favor de la creación autóctona. Algunos proyectos cinematográficos españoles, como el filme *Música de hot*, tuvieron como objetivo “demostrar que nosotros también tenemos buenos compositores de hot y conjuntos musicales tan estimables como pueda haber en el extranjero”⁶. Esta película de 1941, que en principio contaba con la participación de algunas de las agrupaciones (Orquesta Plantación, Orquesta Rovira, Quinteto Albalat) y de las cantantes (Rina Celi, Lina Doria) más destacadas del panorama jazzístico español, finalmente nunca llegó a rodarse.

Hay que señalar que el concepto general de “jazz” era entonces en España considerablemente más amplio y menos esencialista que el que suelen tener sus historiadores actuales. La crítica contaba sin excepciones a Jerome Kern, Cole Porter, Harry Warren o Irving Berlin, fundamentalmente recordados actualmente por sus canciones para el cine o los musicales, entre los mejores compositores del género. En cuanto a los intérpretes, conocidos cantantes y bailarines como Fred Astaire y Ginger Rogers fueron habitualmente vinculados al jazz “auténtico”. Los actores y vocalistas

6 “Música de Hot”, noviembre de 1941, AGA (3) 121 36 / 04659.

Judy Garland y Dick Powell, que no figuran en ninguna de las historias generales del género escritas hasta la actualidad, fueron calificados también por la crítica barcelonesa como “verdaderos cantantes de jazz”⁷. A lo largo de los años cuarenta, el jazz mantuvo en España un significado plural, englobando a multitud de estilos que, lejos de desarrollarse de manera sucesiva, orgánica y antitética, tal y como suele presentarlos la historiografía, coexistieron y formaron parte del repertorio básico de los mismos conjuntos. Entre ellos figuraban varios estrechamente relacionados con el cine: el *one-step* y el charlestón, que entraron en su definitiva decadencia; el *fox-trot*, que se mantuvo como un reiterado nombre genérico; también el blues, cuyo nombre no hizo referencia a una forma o un género independiente, como lo conocemos hoy, sino a los ejemplos más introvertidos y melancólicos del jazz; y dos estilos habituales en la posguerra: el *hot*, que aludía a un particular modo de interpretación que enfatizaba la improvisación; y el recién llegado *swing*, cuyo nombre tenía que ver con el frenético baile que a menudo acompañaba la música.

El jazz ciertamente salió perjudicado de las tensas relaciones entre la España de Franco y la industria cinematográfica norteamericana. Los filmes estadounidenses estuvieron siempre bajo sospecha, y fueron sometidos a una férrea censura en dos fases: sobre guión y sobre película acabada. Pero varios factores mediaron en los dictámenes, entre ellos los sustanciosos ingresos que proporcionaba el sector al Estado y a los empresarios que le habían dado su apoyo político y militar, o el éxito de público del cine norteamericano frente al italiano y al alemán. De hecho, los mandatarios nacionales no impidieron que se proyectasen las películas norteamericanas con jazz incautadas en 1939 tras la conquista de las grandes ciudades, siempre y cuando pasaran la censura. Fue lo que ocurrió con *El Rey del Jazz*, el ostentoso filme de 1930 con la famosa orquesta de jazz sinfónico de Paul Whiteman, que pudo verse ya en el cine Splendid de Barcelona en marzo y pasaría al cine Arenas en julio de aquel año. Parecida suerte corrió la película *El sombrero de copa*, la más célebre y exitosa colaboración entre Fred Astaire y Ginger Rogers, todo un símbolo de Hollywood desde 1935 gracias en buena medida a los *fox-trots* de Irving Berlin. Al día siguiente de la toma de Madrid ya fue proyectada en el cine Panorama, en sesión continua y acompañada de un programa de variedades, mientras en Barcelona se vio en pocos meses en el cine Talía, en el Arnau y en el

7 “A medianoche”. En: *Destino*, 307 (5 de junio de 1943), p. 13; “La vuelta de Dick Powell”, *La Vanguardia Española*, 25 de agosto de 1945.

Victoria. Las llamadas “Semanas de Jazz Hot” (con las películas de Louis Armstrong, Duke Ellington, Fats Waller o Cab Calloway, entre otros), que durante la Guerra Civil habían formado parte varias veces de festivales republicanos a favor de la Internacional Comunista, fueron presentadas también como uno de los principales espectáculos cinematográficos de la posguerra. Se sucedieron en la Barcelona de 1939 a un ritmo vertiginoso, en sesión continua y con considerable éxito: en julio y agosto en el Cine Iris, en septiembre en el Metropol y en el Nuria, y en octubre nuevamente en el Iris y en la Sala Vergara. En el cine Volga se proyectaron *Esto es música*, con la orquesta del británico Jack Hylton, y *Todo es ritmo*, con la de Harry Roy. Tampoco se prescindió de los filmes de producción española que contenían música de jazz, como *Rumbo al Cairo*, que contó con sesión continua en el cine Dos de Mayo de Madrid en julio. La mayoría de estas películas fueron sometidas a censura a lo largo de 1939. Todas fueron aprobadas por unanimidad, sin cortes, y normalmente autorizadas para todos los públicos. La única que se había proyectado habitualmente en las ciudades republicanas y que fue prohibida por las autoridades franquistas fue *¡Abajo los hombres!* (1936), en la que aparecían las orquestas Crazy Boys, Mata’s Band, Casanovas Jazz, Napoleon’s Jazz y Montoliu Jazz. Pero esa proscripción no se debió a su música sino a que, según el informe de la Junta de Censura, era “francamente pornográfica”⁸.

La extendida y reiterada idea de la inflexible condena franquista al jazz y sus medios de difusión es indiscutible, como ya he señalado, pero debería tener en cuenta numerosas variables y atender a casos y situaciones particulares. El propio sistema de censura cinematográfica era un proceso fragmentado con abundantes discrepancias. A veces se autorizaba el rodaje tras revisar el argumento, el guión y las canciones adjuntas en el proyecto, pero más tarde se suprimían partes en el visionado del filme acabado. Si conseguía superar ambos dictámenes, la película todavía estaba a merced de los críticos cinematográficos locales, que enviaban sus dictámenes a la Vicesecretaría de Educación Popular y solían influir en los resultados comerciales de la cinta. Desde luego, este largo y complejo proceso resultaba enojoso y poco alentador para las productoras y los directores de cine. Un caso paradigmático de aquella complejidad fue el de la cinta *Melodías prohibidas*. Es la historia del

8 En el Archivo General de la Administración (AGA) se conservan los expedientes de censura de: *El Rey del Jazz*, AGA (3) 121 36/03155; *Abajo los hombres*, AGA (3) 121 36/03156; *La melodía de Broadway*, AGA (3) 121 36/3155; *Todo es ritmo*, AGA (3) 121 36/03168 y 36/03170; Cortos de “Jazz Hot”, AGA (3) 121 36/03163-03177.

director de una orquesta sinfónica de prestigio que en la sombra es un exitoso compositor de jazz y de música de baile. Si bien en un principio intenta ocultar esta última actividad, acaba reconociéndola con orgullo ayudado por su hija, sus músicos y su público. La Junta de Censura autorizó su rodaje en noviembre de 1941, incluidas todas las canciones. Sin embargo, en Ciudad Real, el crítico del diario Lanza envió a la Delegación Provincial una valoración muy negativa, considerando que:

A la lista interminable de estupideces hemos de agregar hoy una nueva, *Melodías prohibidas*. Sentimos en el alma tener que hablar así del cinema nacional; más que nadie deseamos su desarrollo y engrandecimiento, pero con producciones como ésta no lo conseguiremos. La lucha que en esta película quieren establecer entre la música clásica y la moderna no tiene lógica. Han querido hacer algo educador y ridiculizan precisamente la buena música, dándole una importancia ilimitada a la melodía negra de jazz, que en este caso es monótona, insulsa y estúpida⁹.

Como consecuencia, la Delegación de Ciudad Real prohibió la proyección de la película en la provincia. En Barcelona, por el contrario, se autorizó, pero se suprimió uno de los *fox-trots* cantados por Luis Prendes, “Triunfar, gozar”, porque uno de los censores encargados de su visionado lo consideró “indecoroso”. Sin embargo, el disco se distribuyó sin problemas y la canción siguió sonando en la radio¹⁰.

Pero las discordancias iban incluso más allá. 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 ideológica y propagandísticamente más emblemático del primer franquismo: la película *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1941¹¹. El propio general Franco escribió el guión, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, supervisó la cinta y asistió al estreno ante el cuerpo diplomático en enero de 1942. El filme narra de manera ficticia, pero

9 Para la aprobación del guión, sin alteraciones, véase: “Melodías prohibidas”, 17 de noviembre de 1941, AGA (3) 121 36/3185. El informe de la Delegación Provincial de Ciudad Real y la crítica periodística sobre su estreno, en: “Melodías prohibidas”, 26 de noviembre de 1943, AGA (3) 121 36/4551.

10 Sobre las incidencias del estreno en Barcelona, véase: PUJOL BAULENAS. *Jazz en Barcelona, op. cit.*, pp. 106-107.

11 *Raza*. 2002 [1941]. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. DVD. Filmoteca Española. Véase la Consigna nº 49 de la Vicesecretaría de Educación Popular: “Material para la Campaña de Propaganda de ‘Raza’”, 19 de diciembre de 1941, AGA (3) 49.1 21/76.

con claras alusiones a la vida del general, la historia de España desde el conflicto de 1898 contra los Estados Unidos hasta 1939, y está orientado a glorificar la actitud de Franco y sus partidarios durante la Guerra Civil. Como manifiesta explícitamente el título, la idea de la naturaleza diferencial y de la superioridad biológica y moral española es una constante.

La música de la película, cuidadosamente compuesta por Manuel Parada (1911-1973) tomando como base distintas melodías célebres como la tradicional *Marcha Real*, el *Cara al sol* de Juan Tellería o el *Sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid, se acomodaba bien a los sucesivos momentos patrióticos y militares que formaban la trama. Pero una de las escenas, la fiesta celebrada en 1928 con motivo de la boda de Isabel Churruca y Luis Echevarría, 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 Churruca¹². La utilización de una gran orquesta dividida en secciones (metal, madera y sección rítmica), el protagonismo casi absoluto de los saxofones, la melodía cantable y sincopada, la homofonía combinada con los efectos de pregunta-respuesta, la ausencia de improvisación colectiva y el ritmo bailable dejan claro que se trata de una combinación de elementos del jazz sinfónico y del *swing*. Lo incongruente es que este último estilo de jazz se había difundido en los Estados Unidos sólo desde mediados de los años treinta 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 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 terminantemente prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas que actúen en el estudio la llamada música “negra”, los bailarines “swing”, o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero, o que por cualquier concepto puedan rozar la moral

12 Este momento musical no aparece mencionado en el análisis de la banda sonora de *Raza* realizado por MÁLAGA GIL, Álvaro y GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara. “La música en el cine de propaganda: *Raza*”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 471-484.

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 antecede¹³.

No debería darse por supuesto que el régimen franquista tuvo siempre muy claros sus criterios musicales y los mantuvo invariables. Muchas de estas incongruencias de la censura, tanto en los medios sonoros como en los audiovisuales, se explican por las dificultades de la dictadura a la hora de establecer qué prohibir. En un principio, el recurso fácil para un reglamento que afectase fundamentalmente a la envilecida música norteamericana fue el veto a las letras en lengua inglesa. Pero este precepto no se aplicaba a la música instrumental, a la que por ley era imposible aplicarle la censura, y por tanto el *swing* norteamericano podía seguir escuchándose sin problemas en las salas de baile, la radio y el cine. Las películas necesitaban al menos un argumento para ser examinados por la Junta de Censura, y por ende los documentales musicales quedaban exentos de juicio alguno. Un buen ejemplo fue la citada película *Música de Hot*, de 1941, que presentaba la actuación de varias orquestas de jazz y que, como reflejó el informe, “por tratarse de un asunto documental en el que no hay argumento, no ha podido ser enviado a la Censura”¹⁴.

A pesar de una ligera indulgencia por parte de muchas autoridades hacia el jazz, por tanto más inconsciente o inevitable que voluntaria, las numerosas medidas contra él se erigían en considerables obstáculos para su difusión y para su libre práctica. Otro impedimento para su divulgación procedía de la política cinematográfica de la dictadura, cuyo órgano fundamental, el Departamento Nacional de Cinematografía, se había propuesto seriamente excluir del mercado español al cine procedente de Estados Unidos¹⁵. Si inmediatamente antes de la Guerra Civil las películas norteamericanas constituían casi el 70% del total de largometrajes importados por España, entre la segunda mitad de 1939 y la primera de 1942 no llegaron al 10%¹⁶. El cine de Hollywood era entonces uno de los vehículos

13 “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.

14 “Música de Hot”, s/f [principios de 1941], AGA (3) 121 36/4659.

15 LEÓN AGUINAGA, Pablo. *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: Relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 68-78.

16 DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 141.

principales del jazz, como he mencionado, y cualquier disposición que afectara al primero solía tener consecuencias para la música. La asociación mental de ambos para las autoridades franquistas quedó clara cuando el editorial que inauguró la revista *Primer Plano*, el medio impreso oficial del Departamento Nacional de Cinematografía, advirtió de los riesgos “de adoptar el ritmo americano” y de bailar “al son de su música”¹⁷. Estados Unidos no recuperó unos porcentajes de exportaciones cinematográficas a España cercanos a los de anteguerra hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por ende, los espectadores españoles disfrutaron de un número importante de aquellas películas con jazz sólo desde 1943, precisamente en un momento en el que el jazz estaba dando en los Estados Unidos sus primeros pasos hacia un concepto radicalmente distinto de sí mismo y alejándose progresivamente del entretenimiento. Peter Townsend ha relacionado sugerentemente este cambio con los complejos factores económicos y culturales que derivaron de la participación norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, y que iban a alejar definitivamente el jazz de la mera diversión, haciendo del *swing* un estilo anacrónico¹⁸. En España, por el contrario, la transformación del jazz en una música de elevada distinción social y alto valor artístico sería más tardía; durante los años cuarenta fue inseparable de las comedias románticas y los musicales, de las revistas y de las salas de baile, donde el *fox-trot* mantuvo su importancia y el *swing* y el *boogie-woogie* triunfaron como bailes de especialistas y aficionados.

En su difusión en España como música de masas, el jazz se benefició del triunfo de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial, que originó desde 1945 un período de insólita tolerancia franquista a su defensa y a su práctica como símbolo norteamericano y de modernidad. El desembarco de los Aliados en el norte de África a finales de 1942 y la caída de Mussolini en el verano de 1943 llevaron a Franco a iniciar maniobras políticas y propagandísticas hacia la neutralidad. En 1944, presionada por el desembarco de Normandía y por el embargo de petróleo impuesto por Estados Unidos, la dictadura decidió sobrevivir al hundimiento del fascismo en Europa. Eliminó su restante ayuda económica y militar a los alemanes y se sometió a las exigencias anglo-americanas. Los medios de comunicación iniciaron entonces una operación propagandística destinada a mostrar a Franco como gran aliado de Occidente (y muy especialmente de los Estados Unidos) en su

17 GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto. “Manifiesto a la cinematografía española”. En: *Primer Plano*, 1 (20 de octubre de 1940), p. 3.

18 TOWNSEND, Peter. *Pearl Harbor Jazz. Change in Popular Music in the Early 1940s*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

lucha contra el comunismo. La política musical pro-norteamericana avanzó al mismo tiempo que Hollywood recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico español: las importaciones de películas procedentes de los Estados Unidos pasaron, entre mediados de 1942 y finales de 1945, del 10% a dos tercios del total. Paralelamente, esta ampliación contó con el interés y los esfuerzos de la propia industria cinematográfica norteamericana, que se mostró muy interesada en España porque en 1942 era el país europeo con más salas de cine *per cápita* (más de 2600, para 25 millones de habitantes). Hollywood dejó de producir películas ofensivas contra el franquismo y largometrajes comerciales sobre la Guerra Civil española desde 1943, algo que no hicieron ni el Reino Unido ni Francia.

En ese doble proceso de interés extraoficial y de indulgencia estatal, la música de baile estadounidense se consolidó como uno de los principales entretenimientos de la población española, y con ello se vinculó estrechamente al sistema capitalista. A ello contribuyeron sin duda, desde mayo de 1945, el bloqueo a los bienes procedentes de las potencias del Eje, la ley de exenciones tributarias a las empresas productoras de energía eléctrica (lo que mejoró notablemente las condiciones de la radiodifusión y de las empresas discográficas) y, en fin, la favorable coyuntura económica que tuvo lugar en los dos años siguientes. Puede decirse que buena parte de las pervivencias del (oficialmente despreciado) capitalismo durante los primeros años de dictadura se centraron fundamentalmente en la música de baile y en el cine, dos de los soportes privilegiados del jazz de esta época. Empresarios, productores, estrellas, micrófonos, grabaciones, radio, salas de cine, salones de baile y consumidores jóvenes, todos ellos símbolos de la cultura de masas, fueron los agentes, medios y espacios sobre los que se apoyó el jazz en la España de los cuarenta. Parte de esa tecnología había sido particularmente desarrollada por las necesidades propagandísticas de la Guerra Civil y la inmediata posguerra.

Las películas norteamericanas con jazz que Hollywood había comercializado durante la Segunda Guerra Mundial llegaron a España sólo una vez terminada la contienda. En el caso de *La canción del amanecer* (*Reveille with Beverly*, 1943) y de *Sueños de gloria* (*Follow the Boys*, 1944), el retraso de más de dos años se había debido, según los críticos, a que ambas eran fruto de una “propaganda de circunstancias” que se refería “a los momentos pasados en que Norteamérica hervía en fervorosa emoción patriótica con motivo de su guerra contra las naciones del Eje”¹⁹. Una de las películas emblemáticas del *swing*, *Orchestra Wives*

19 DONALD. “Rex: ‘La canción del amanecer’”, *ABC (Madrid)*, 19 de diciembre de

(1942), sorprendentemente traducida como *Viudas del jazz*, fue aprobada sin cortes por la censura el 7 de febrero de 1946 y estrenada días después en las grandes ciudades españolas²⁰. A partir de entonces, esta tendencia ya no se detendría.

Conclusión

Tras la Guerra Civil, el jazz y el cine norteamericano se convirtieron en dos de los principales referentes negativos del régimen franquista a la hora de definir la cultura española bajo los preceptos de la tradición, la austeridad y el elogio del totalitarismo. No obstante, en la práctica, la actitud de la dictadura hacia las películas norteamericanas con jazz no fue categórica, previsible ni coherente; osciló entre su condena como música degenerada, su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo. Desde 1943, cuando el curso de la Segunda Guerra Mundial amenazó la integridad del régimen de Franco y su posición internacional, las referencias positivas a la música y el cine norteamericanos en los medios sirvieron como ejemplo de la tolerancia, la renovación y la postura aliadófila de la dictadura. Conocer mejor el régimen franquista pasa por definirlo más allá de una mera oposición a la modernidad: debemos analizar cómo la negoció y la administró. El jazz y el cine norteamericanos, por separado y en conjunto, cumplieron un importante papel como agentes activos y mediadores en los procesos de resistencia y adaptación de la dictadura.

1946; RODENAS, Miguel. “Capitol: ‘Sueños de gloria’”, *ABC (Madrid)*, 14 de mayo de 1946.

20 “Viudas del jazz”, AGA (3) 121 36/3248; “Fantasio: ‘Viudas del jazz’”, *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1946.

Bibliografía

DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.

DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier. *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*. Madrid: Marcial Pons, 2009.

IGLESIAS, Iván. “(Re)construyendo la identidad musical española: El jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial”. En: *Historia Actual*, Núm. 23 (Otoño, 2010), pp. 119-135.

LEÓN AGUINAGA, Pablo. *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: Relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

MÁLAGA GIL, Álvaro y GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara. “La música en el cine de propaganda: *Raza*”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 471-484.

PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona (1920-1965)*. Barcelona, Al-mendra Music, 2005.

TOWNSEND, Peter. *Pearl Harbor Jazz. Change in Popular Music in the Early 1940s*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

