

4. Sonido, cuerpo y memoria en la diplomacia musical de Estados Unidos en España (1951-1959)

Iván Iglesias

Universidad de Valladolid

Las investigaciones sobre la diplomacia pública estadounidense durante la Guerra Fría, centradas durante décadas en las intervenciones políticas, militares y económicas, han sido renovadas en los últimos años con el análisis de los factores culturales e ideológicos. La atención a este *soft power* o «poder blando»¹ también ha complementado, matizado o cuestionado recientemente las interpretaciones predominantes de los vínculos diplomáticos entre Estados Unidos y la dictadura de Franco.² Este artículo explora la diplomacia musical estadounidense en la España de los años cincuenta, atendiendo a sus múltiples agentes, canales y mensajes, así como a sus diversos géneros musicales. Sus fuentes primarias proceden de los National Archives and Records Administration (NARA), el antiguo Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid (AMAE), prensa estadounidense y española, grabaciones sonoras y fotografías. Confío en ofrecer aquí una imagen de la diplomacia musical estadounidense en la España de Franco que integre la cultura popular, un ámbito de estudio de las relaciones entre España y América con mucho camino por recorrer.³

¹ NYE, «Soft Power».

² DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA y LEÓN AGUINAGA, «Americanización y franquismo»; NIÑO y MONTERO JIMÉNEZ, *Guerra Fría y propaganda*; PAYNE, *The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain*; RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA y CULL, *US Public Diplomacy and Democratization in Spain*.

³ PARDO SANZ, «Las dictaduras ibéricas y el aliado americano en clave de modernización, 1945-1975», p. 161; MARTÍNEZ DEL FRESNO, «Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón», p. 111.

La utilización de la música clásica como propaganda norteamericana durante la Guerra Fría es un tema estudiado desde hace años por musicólogos e historiadores.⁴ Sin embargo, el análisis de las relaciones entre la música popular y la política exterior estadounidense de esa época es mucho más fragmentario y modesto.⁵ Una de las premisas de este artículo es que el papel secundario de la cultura popular en la diplomacia estadounidense durante la Guerra Fría es cuestionable y está mediado por dos factores historiográficos, no históricos: en primer lugar, la atención casi exclusiva a los principales archivos oficiales norteamericanos y, en especial, a los documentos del *Cultural Presentations Program*; en segundo lugar, a un análisis de la propaganda que continúa privilegiando las intenciones del emisor sobre el proceso propagandístico y sus efectos.⁶

En este último sentido, las siguientes páginas pretenden complementar una línea de estudios previos similares, pero circunscritos al jazz, cuyo objetivo era analizar la diplomacia cultural más allá de sus discursos.⁷ Los teóricos de la propaganda la han definido desde la hegemonía de lo semántico, como «un proceso de diseminación de ideas a través de múltiples canales con la finalidad de promover en el grupo al que se dirige los objetivos del emisor»⁸ o como el «intento de influir la opinión pública mediante la transmisión de ideas y valores».⁹

⁴ PREVOTS, *Dance for Export*; BEAL, «Negotiating Cultural Allies» y *New Music, New Allies*; CARROLL, *Music and Ideology in Cold War Europe*; GIENOW-HECHT, «How Good Are We?»; SHREFFLER, «Ideologies of Serialism»; ADLINGTON, *Sound Commitments*; TARUSKIN, «Afterword»; ROSENBERG, «Fighting the Cold War with Violins and Trumpets»; ANSARI, «Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy» y «A Serious and Delicate Mission»; CROFT, *Dancers as Diplomats*; Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*; KOPPES, «The Real Ambassadors?».

⁵ POIGER, *Jazz, Rock and Rebels*; CARR, «Diplomatic Notes»; VON ESCHEN, *Satchmo Blows Up the World*; CRIST, «Jazz as Democracy?»; DAVENPORT, *Jazz Diplomacy*; FOSLER-LUSSIER, *op. cit.*

⁶ Nótese que, para analizar las actividades culturales que contaron con patrocinio oficial estadounidense en la España de Franco, utilizo «propaganda» y «diplomacia pública» como conceptos equivalentes. Los intentos de separarlos parten siempre de la práctica política reciente, dependen a menudo de un criterio intencional y se adaptan mal al contexto de la Guerra Fría.

⁷ IGLESIAS, «Vehículo de la mejor amistad» y *La modernidad elusiva*.

⁸ PIZARROSO QUINTERO, «La historia de la propaganda», p. 147.

⁹ TAYLOR, *Film Propaganda*, p. 15.

Sin embargo, como señala Luis Velasco Pufleau, la propaganda musical es una práctica que no se reduce a la dimensión semántica, por lo que debe entenderse no solo como mensaje, sino como dispositivo de legitimación.¹⁰ De hecho, ha sido un instrumento tan efectivo por su aparente neutralidad ideológica. Es más, la música constituye una forma de diplomacia que no es principalmente informativa, sino experiencial. Como tal, sus significados no tienen por qué ser lo más relevante del proceso: a ellos hay que sumar el poder de la propaganda para generar experiencias y emociones, esto es, su capacidad de afectar. El presente artículo parte del convencimiento de que, si analizamos la propaganda musical únicamente a través de sus discursos, perderemos la oportunidad de comprender buena parte de su poder de persuasión. Mi propósito es integrar en el análisis de la diplomacia estadounidense en España dimensiones olvidadas como el sonido, el espacio, el cuerpo y la memoria.

«Cultural Presentations Program»

Entre 1949 y 1950, el primer ensayo atómico soviético, la victoria militar de los comunistas en China y el comienzo del conflicto de Corea radicalizaron la Guerra Fría. Desde entonces, Estados Unidos se interesó por reformular sus vínculos diplomáticos con la dictadura de Franco, excluida de la diplomacia oficial norteamericana por sus vínculos con el fascismo y su apoyo al Eje durante la Segunda Guerra Mundial. La privilegiada posición geoestratégica de España como acceso al Mediterráneo jugó a su favor. En agosto de 1950, el presidente Harry Truman anunció la Campaign of Truth estadounidense, dirigida abiertamente a contrarrestar la propaganda comunista; en noviembre de aquel mismo año Naciones Unidas anuló la condena internacional del régimen, y en diciembre la cadena CBS emitió una

¹⁰ VELASCO PUFLEAU, «Réflexions sur les rapports entre musique et propagande», p. 5.

entrevista a Franco como gran aliado contra la Unión Soviética. El puesto de embajador de Estados Unidos en España, vacante desde 1945, fue asignado a Stanton Griffis en 1951 como reinicio de las relaciones diplomáticas hispano-norteamericanas.

El acercamiento bilateral se potenció definitivamente con la elección como presidente de Estados Unidos del republicano Dwight Eisenhower, en noviembre de 1952, y la firma de unos acuerdos entre ambos países, los Pactos de Madrid, rubricados el 26 de septiembre de 1953, mediante los cuales la dictadura concedió a Washington el uso de tres bases aéreas en Morón (Sevilla), Torrejón de Ardoz (Madrid) y Zaragoza, y una base naval en Rota (Cádiz), a cambio de ayuda militar, económica y técnica. Junto al Concordato firmado por el régimen de Franco con el Vaticano en agosto de 1953, aquellos pactos establecieron un marco para el fin del ostracismo internacional de la dictadura y el ingreso de España en el entramado militar y político del bloque occidental de la Guerra Fría.¹¹ La reanudación de los contactos diplomáticos entre España y Estados Unidos supuso también un aumento considerable de los lazos culturales, que desde comienzos de la década de 1950 fueron utilizados por ambos países para formar y mantener una opinión pública favorable a sus vínculos gubernamentales.¹²

Los principales organismos estatales que participaron en la vertiente musical de esta campaña durante los años cincuenta fueron el Departamento de Estado y la United States Information Agency (USIA), creada en 1953 y conocida como United States Information Service (USIS) en el extranjero. Además, la Administración Eisenhower se apoyó en algunas organizaciones privadas como la American National Theater Academy (ANTA). De hecho, fue esta última institución la encargada de organizar el proyecto de diplomacia cultural más ambicioso de la Guerra Fría, el «Cultural Presentations Program», iniciado en 1954 con el fin de difundir la alta cultura norteamericana y combatir

¹¹ TERMIS SOTO, *Renunciando a todo*, p. 12.

¹² DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, «Cooperación cultural y científica en clave política».

la imagen exterior de los estadounidenses como materialistas y chovinistas.¹³ La ANTA se ocupaba de la selección inicial de los intérpretes y del repertorio, que luego supervisaba un Operations Coordination Board (OCB) integrado por representantes de las principales instituciones de la política exterior estadounidense. Por su parte, el Departamento de Estado asumía la financiación y la logística.¹⁴ En el caso español, prestaron apoyo al programa la Embajada de los Estados Unidos en Madrid, el Consulado General de los Estados Unidos en Barcelona, las distintas Casas Americanas gestionadas por el USIS y los Centros Binacionales de Valencia y Barcelona.¹⁵

Mediante este organigrama, el «Cultural Presentations Program» financió actuaciones de doce agrupaciones o solistas musicales en España entre 1954 y 1959.¹⁶ Aunque las instituciones estadounidenses subrayaron la necesidad de difundir en el exterior «creaciones distintivamente norteamericanas», el programa descartó la cultura masiva para presentar una visión «sofisticada» de su arte.¹⁷ La marginación de la música popular se vio favorecida por las decisiones del comité asesor musical de la ANTA, que seleccionó los artistas y el repertorio para las giras internacionales basándose en sus propios intereses personales y profesionales.¹⁸ Aunque dicho consejo estaba integrado también por críticos musicales, bibliotecarios y musicólogos, el mayor peso en los dictámenes recayó en tres compositores y docentes: Howard Hanson, Virgil Thomson y William Schuman. En realidad, la ANTA continuó en España las elitistas iniciativas anteriores del Departamento de Estado. La Casa Americana de Sevilla, que había sido inaugurada en diciembre de 1950, ofreció tres meses después una serie de audiciones de acceso gratuito con invitación, cedidas por la emisora de radio The Voice of America, entre las que se encontraban las

¹³ ANSARI, «Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy», p. 41.

¹⁴ OSGOOD, «Hearts and Minds».

¹⁵ LEÓN AGUINAGA, «Los canales de la propaganda norteamericana en España».

¹⁶ «Spain».

¹⁷ OSGOOD, *Total Cold War*, p. 225.

¹⁸ ANSARI, «Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy».

obras más representativas de Bach, Beethoven y Handel interpretadas por músicos estadounidenses.¹⁹ En 1952, el New York City Ballet había iniciado una gira por Europa, financiada por el Departamento de Estado,²⁰ con un ciclo de 21 representaciones en el teatro barcelonés del Liceo entre el 15 de abril y el 8 de mayo. Al estreno asistieron «las primeras autoridades de la Ciudad Condal y alto personal diplomático de los Estados Unidos».²¹

No obstante, las actuaciones financiadas por el «Cultural Presentations Program» estuvieron mediadas por un cambio de paradigma en la política exterior estadounidense a mediados de los años cincuenta, cuando los mandatarios norteamericanos tomaron conciencia de que las cuestiones raciales eran un aspecto crítico a tener en cuenta en su diplomacia.²² La Unión Soviética había utilizado repetidamente la segregación racial estadounidense como argumento propagandístico desde el inicio de la Guerra Fría, así que la Administración Eisenhower se esforzó desde 1955 en exhibir una imagen de progreso hacia la igualdad racial. Este patrocinio de músicos afronorteamericanos servía además para acallar la controvertida y exagerada cuestión del «exilio» de los músicos negros de jazz en Europa, que había sido explotada también por algunos falangistas españoles contra Estados Unidos.²³

El 2 de febrero de 1955 llegó a Barcelona la Everyman Opera Company, integrada exclusivamente por afronorteamericanos, para ofrecer una serie de representaciones de la ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin, en el Teatro del Liceo. Su gira, que desde diciembre del año anterior había recorrido Venecia, París, Atenas, El Cairo y Tel Aviv, fue patrocinada conjuntamente por la USIA y la ANTA. La gira de *Porgy and Bess*, descrita profusamente por la prensa estadounidense, se convirtió en un ejercicio de política racial tanto exterior como in-

¹⁹ «Conciertos de música grabada en la Casa Americana».

²⁰ KODAT, «Dancing Through the Cold War», p. 7.

²¹ MORAL, «El “New York City Ballet”, en el Liceo de Barcelona», pp. 6-7.

²² DUDZIAK, *Cold War Civil Rights*; BORTELSMANN, *The Cold War and the Color Line*.

²³ IGLESIAS, *La modernidad elusiva*, pp. 196-198.

terior. Los reporteros fueron puntualmente informados de que el Estado norteamericano se había hecho cargo del transporte «para contribuir a la comprensión entre los pueblos».²⁴ Hoy puede resultar paradójico que la USIA utilizara una de las obras que acumulan más estereotipos culturales negativos sobre la comunidad afroamericana para contrarrestar las acusaciones de racismo en Estados Unidos.²⁵ Ellen Noonan ha señalado que el primitivismo y exotismo inicial de *Porgy and Bess* se habían ido atenuando desde su estreno en 1935, y particularmente desde la reposición de 1952, producida por Robert Breen. Como resultado, la cuestión de la «autenticidad» racial, tan notoria en los años treinta, prácticamente había desaparecido.²⁶ De hecho, el *New York Times* se congratuló en un editorial de que *Porgy and Bess* refutara esos viejos estereotipos, tanto en su riqueza musical como en la experiencia de quienes protagonizaban la ópera.²⁷

Sin embargo, la percepción fue diferente fuera de Estados Unidos, y también en Barcelona, donde la Everyman Opera Company llenó el Liceo en sus cuatro representaciones, los días 3, 4, 5 y 6 de febrero, y causó un profundo impacto en la prensa y en la opinión pública. Xavier Montsalvatge escribió en el semanario *Destino* una larga y entusiasta crítica en la que atribuía el éxito incontestable de *Porgy and Bess*, «el espectáculo mejor que se ha visto en Barcelona en los últimos veinte años», a su sublimación de la auténtica cultura popular afroamericana, a su intensidad emotiva y a la vibrante corporalidad de su producción:

La música de George Gershwin para el drama de *Porgy* carece de profundidad, pero sería un error atribuirle una sola dimensión. Es una música que tiene raza y época, dos cualidades que hacen de ella un producto extraordinariamente interesante y significativo. Tal vez es la más esencial-

²⁴ «El enorme bagaje de “Porgy and Bess”»; ARCO, «Mano a mano: Gloria Davy».

²⁵ ALLEN, «An American Folk Opera?».

²⁶ NOONAN, *The Strange Career of Porgy and Bess*, p. 188.

²⁷ «Porgy Makes a Hit».

mente americana que conocemos y la que más directa y claramente ha logrado captar la lírica primitiva de los negros del nuevo continente. Es curioso: en toda la partitura de *Porgy and Bess* no hay ni una sola frase hurtada del folklore afroamericano y, en cambio, expresa como ninguna otra el sentimiento popular con un realismo y una vivacidad impresionantes. [...] Las escenas se encadenan lógicamente y acusan el contraste entre la comedia y la tragedia. No son nunca reiterativas. Su brevedad las hace doblemente intensas e incisivas y, en los momentos culminantes de la historia, la acción ayudada por la música alcanza un patetismo directo, violento. [...] El efecto de ver los personajes asomarse a las ventanas, subir y bajar las escaleras, golpear las paredes, correr, saltar, bailar, pelearse entre las paredes rígidas de este decorado corpóreo causa un efecto sorprendente al espectador acostumbrado a las bambalinas, bastidores y apliques frágiles y tambaleantes. [...] Lo decisivo en la interpretación de *Porgy and Bess* es la dirección escénica de Robert Bren [*sic*], gracias a la cual la obra adquiere una vitalidad y una variedad constantes. Robert Bren [*sic*] mantiene siempre la escena a un ritmo febril. Los negros cantan y cuando no cantan, bailan o se agitan. En los momentos sinfónicos y en las transiciones hablan, chillan, murmuran, gimen o silban. La realización es perfecta y permite el movimiento intenso de la acción escénica. Las puertas, las ventanas de las casas se abren y cierran estrepitosamente.²⁸

No menos apasionado y extenso fue el comentario, también en *Destino*, del crítico Julio Coll, quien justificó incorporar *Porgy* a su columna sobre el teatro barcelonés para «insistir sobre las muchas bellezas de esas representaciones para advertencia de cuantos aman la escena».²⁹ Así pues, parece que **fue la autenticidad y el dinamismo lo que impresionó** al público del Liceo, acaso en las antípodas de la modernidad y sofisticación pretendidas por la USIA y la prensa estadounidense. En 1959, *Porgy and Bess* todavía era para los periodistas espa-

²⁸ MONTSALVATGE, «Un prodigio de interpretación: *Porgy and Bess* por la Everyman Opera Company», pp. 35-36.

²⁹ COLL, «El teatro: Factura escénica de *Porgy and Bess*», p. 35.

ñoles un emblema artístico distintivamente estadounidense y el perfecto ejemplo de diplomacia cultural. Como declaró José María Massip, corresponsal del diario *ABC* en Washington: «Las gentes piensan que si los americanos pueden encontrar admirable al cuerpo de baile del teatro Bolshoi y los rusos a los negros de *Porgy and Bess*, no hay ninguna razón para que sus países tengan que pulverizarse con bombas atómicas».³⁰

La contratación de afroamericanos continuó en 1955 con el barítono William Warfield, que precisamente había interpretado a Porgy en la primera gira europea de la ópera en 1952, y la contralto Marian Anderson, que entre el 31 de mayo y el 5 de junio ofreció un recital en Madrid, otro en Barcelona y dos más en Sevilla. Los músicos afro-norteamericanos utilizaron las giras financiadas por el Departamento de Estado como una plataforma desde la que proyectar su cultura al exterior, visitar otros países y promover la dignidad de la población negra.³¹ A finales de junio, la propia USIA interpretó que las giras de artistas negros por Europa estaban convenciendo a las audiencias extranjeras del «gran progreso logrado por la raza bajo el sistema democrático americano».³² Sin embargo, las actuaciones de Warfield y de Anderson no disfrutaron de la entusiasta recepción dispensada a la Everyman Opera Company. El primero fue calificado por Montsalvatge como un «apreciable barítono, no totalmente seguro en la afinación, con un timbre de voz de bella coloración para las obras de folclore negro».³³ En el caso de Marian Anderson, los principales críticos de Madrid coincidieron en que su recital en el teatro Carlos III dejó en el público una impresión «penosa», en todo caso mitigada por el respeto de quienes se congregaron en el auditorio. Antonio Fernández-Cid constató en las páginas de *ABC* «la expectación, tristemente

³⁰ MASSIP, «*ABC* en Washington: Pese al viaje de Kruschef, quedan en pie mil problemas».

³¹ ESCHEN, *Satchmo Blows Up the World*, pp. 255-256.

³² «Status of the United States Programs for National Security as Part 6 of the USIA Program», p. 533.

³³ MONTSALVATGE, «Despedida de la Sinfónica de Filadelfia», p. 40.

defraudada» del concierto: «El público la recibió con una ovación calurosa; luego, supo despedirla con toda cordialidad».³⁴ Desde el diario falangista *Arriba*, Enrique Franco señaló que:

En sus versiones no queda ni siquiera el eco de una maestría, no digamos de una genialidad. Cruel sería detenerse en los detalles. Imperdonable no consignar la sorpresa que luego de escuchar las primeras obras del programa se apoderó de todos. Justo resaltar la generosa y gentil reacción de un público que tuvo para la cantante pruebas constantes de simpatía.³⁵

Más benévolas fueron las críticas de Norberto Almandoz, en Sevilla, y de Montsalvatge, en Barcelona. El compositor catalán reprochó a «los dos mejores críticos de la capital» que trataran «despiadadamente» a Anderson, pero a la vez confirmó la pérdida de voz que sufría la cantante estadounidense y la decepción de los aficionados que la escucharon en el Liceo. Para disgusto de Montsalvatge, tan solo sus interpretaciones de los espirituales negros fueron «unánimemente celebradas».

La predilección por la música popular negra en las actuaciones de intérpretes ligados a la tradición clásica europea evidenció en España una demanda de autenticidad por encima de la sofisticación y el refinamiento pretendidos por la ANTA. Ahora bien, la mera inclusión de repertorio ligado al imaginario afronorteamericano no era garantía de éxito: debía estar acompañado por una interpretación que público y crítica considerasen genuina. Como ejemplo, la joven pianista afroestadounidense Philippa Schuyler, que en enero de 1956 participó en un Festival Gershwin dirigido por el también afronorteamericano Everett Lee y patrocinado por la USIA, fue criticada por no lucir «rasgos que, inevitablemente, deben ser cercanos al jazz si no se quiere falsear la música de Gershwin desde su misma raíz».³⁶

³⁴ FERNÁNDEZ-CID, «Recital de Marian Anderson en el Ciclo Musical en el Carlos III».

³⁵ FRANCO, «Recital Marian Anderson».

³⁶ *Idem*, «Festival Gershwin, en el Monumental Cinema».

Algo similar ocurrió en el terreno sinfónico y coral. Varias orquestas, coros y directores de primer nivel fueron enviados a España mediante el «Cultural Presentations Program». La Philadelphia Orchestra, dirigida por Eugene Ormandy, ofreció varios conciertos en Madrid y Barcelona entre el 29 de mayo y el 1 de junio de 1955 como parte de una gira europea bajo los auspicios de la ANTA.³⁷ En el Liceo de Barcelona, que registró un lleno absoluto, la actuación generó «delirantes e inacabables aplausos». En Madrid, en cambio, la orquesta no consiguió agotar las localidades del teatro Carlos III. Para la crítica madrileña, la perfección sonora del conjunto, «rayana en lo inverosímil», contrastó sin embargo con su falta de expresividad, espiritualidad y carácter.³⁸ Enrique Franco fue más allá al sintetizar los conciertos: «Cuatro horas de admiración; ni un minuto de emoción. He aquí el más simple resumen de las jornadas».³⁹ Por otra parte, molestó que Ormandy incluyera en el concierto de Madrid la *Sinfonietta flamenca* de Carlos Suriñach, «inútil y topiguera», «la más directa y premeditada concesión al más fácil folklore [...] que representa exactamente lo que no quiere ser desde hace muchos años —desde Falla— la música española». La Robert Shaw Chorale and Orchestra actuó en el teatro Carlos III de Madrid los días 22 y 23 de abril de 1956 y en el Palacio de la Música de Barcelona cinco días después, financiada por el Departamento de Estado norteamericano. El repertorio estuvo integrado por composiciones del siglo XVI y obras de Bach, Mozart, Schubert, Brahms, Debussy, Barber, Copland, Ives y Gershwin, pero fue en las canciones «espirituales o populares [...] ante las que nuestro público mostró su preferencia, ovacionando al joven director, así como a la

³⁷ «Philadelphia Orchestra»; «Philadelphia Ork to Tour Europe». En diciembre de 1959, en la convención anual de la National Association of Concert Managers celebrada en Nueva York, Warfield recordó aquellas giras y pidió a los artistas estadounidenses que no olvidaran su influencia como embajadores en los países que visitaran: «Concert Managers Discuss Cultural Exchange Program».

³⁸ FERNÁNDEZ-CID, «Orquesta Sinfónica de Filadelfia, en el Carlos III»; MONTSALVATGE, «Despedida de la Sinfónica de Filadelfia».

³⁹ FRANCO, «Los conciertos de la Orquesta de Filadelfia».

masa coral y orquesta».⁴⁰ En cuanto a artistas individuales, el dúo formado por la pianista Sylvia Rabinoff y el violinista Benno Rabinoff ofreció conciertos en Barcelona y Palma de Mallorca en enero de 1956, y Leopold Stokowski, considerado por la prensa española el director «más célebre del mundo»,⁴¹ se puso al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid el 9 de mayo de 1956, en el teatro Monumental.

Pese a que la mayoría de sus actuaciones musicales se concentraron en 1955 y 1956, el «Cultural Presentations Program» continuó financiando la visita de agrupaciones a España a lo largo de toda la década de los cincuenta. La Cleveland Orchestra, bajo la batuta de George Szell, ofreció un concierto en el Liceo de Barcelona, el 11 de mayo de 1957, y tres conciertos en el flamante teatro de la Zarzuela de Madrid, los días 13, 14 y 15 de aquel mismo mes.⁴² El interés por su impacto diplomático fue tal, según la revista *Musical America*, que una de las actuaciones de Madrid se trasladó a las 11 de la mañana para que no coincidiese con una importante corrida de toros.⁴³ La crítica madrileña colmó de elogios los tres conciertos, al tiempo que lamentó la escasa afluencia de público en los dos primeros: «Los aficionados de Madrid», escribió Antonio Fernández-Cid, «no se perdonarán nunca las ocasiones perdidas en los conciertos anteriores de oír algo que en pocas, poquísimas oportunidades se halla a nuestro alcance».⁴⁴ Por otra parte, el Ballet Theater ofreció espectáculos diarios en Madrid entre el 22 de enero y el 3 de febrero de 1957, y actuó en el Festival Internacional de Música de Santander en agosto de 1958. La década se cerró con el patrocinio del *ballet* de Jerome Robbins en Barcelona, el 17, 18 y 19 de octubre de 1959, y en Madrid, el 22, 23, 24 y 25. Apenas dos meses después, el 21 de diciembre, el presidente Dwight Eisenhower aterrizó en Madrid, en una visita que supuso la definitiva legitimación internacional de la dictadura de Franco.

⁴⁰ «Coral norteamericana, a Madrid y Barcelona»; IGLESIAS, «Conciertos en el Carlos III».

⁴¹ «Leopold Stokowski».

⁴² «Cleveland Orchestra to Tour Europe»; «The Cleveland Orchestra».

⁴³ «Cleveland Tour Raises Prestige of Midwest».

⁴⁴ FERNÁNDEZ-CID, «Nuevo éxito de la Orquesta de Cleveland en su concierto de adiós».

Más allá del «Cultural Presentations Program»

Una parte importante de la diplomacia musical estadounidense en la España de los años cincuenta no fue financiada mediante el «Cultural Presentations Program», sino directamente por la USIA a través de la Embajada y de las Casas Americanas. Ciertamente, muchas de estas actuaciones fueron recitales de cámara que tuvieron escaso eco en la prensa y despertaron poco interés en el público. El concierto de la soprano Patricia Connor en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, en noviembre de 1952, no logró congregarse a suficiente público y, además, los considerables problemas logísticos motivaron una severa crítica de Antonio Fernández-Cid a la organización.⁴⁵ Escasos espectadores se dieron cita también en los recitales de las Casas Americanas, como los de las sopranos Selene Smith y Helen Philips, la mezzosoprano Leslie Frick, el tenor Edgardo Gierbolini, el barítono Gregory Simms, los pianistas Richard Tetley-Kardos, Norman Klekamp, Daniel Abrams, Robert Mueller, Edward Mattos y Mario Braggiotti, el violonchelista Joseph Schuster, y el violinista Stanley Weiner con su pianista acompañante Edwin Biltcliffe.⁴⁶

Por el contrario, las actuaciones de música popular estadounidense que contaron con patrocinio oficial fueron particularmente celebradas por el público. El ejército estadounidense cumplió un papel olvidado pero crucial en la diplomacia musical norteamericana en España. En junio de 1953, la banda de música del portaaviones Coral Sea, perteneciente a la VI Flota de La Marina, ofreció un concierto gratuito en el Ateneo de Sant Boi de Llobregat, en el que interpretaron «varias marchas militares y música americana de jazz».⁴⁷ Tres meses después, coincidiendo con la inminente firma de los acuerdos militares, atracó en Barcelona otro buque de la marina norteamericana,

⁴⁵ *Idem*, «Presentación de la cantante norteamericana Patricia Connor en el Ramiro de Maeztu».

⁴⁶ Para un listado de actuaciones y fechas, véase IGLESIAS, *La modernidad elusiva*, pp. 204-205.

⁴⁷ «Concierto en San Baudilio de Llobregat».

el Franklin D. Roosevelt. El Consulado General de Estados Unidos patrocinó el 12 de septiembre de 1953 un concierto «de amistad» con la orquesta de este portaaviones en el Club de Ritmo de Granollers que prácticamente colapsó la localidad.⁴⁸ Además de recibir ostentosos actos de bienvenida, la *big band* de 21 músicos interpretó por la noche composiciones de Duke Ellington y Stan Kenton, entre otros. Ofreció dos sesiones, alternándose con la orquesta Selección, con la pista del Club de Ritmo completamente llena. La velada terminó con una *jam session* con los músicos norteamericanos en Sant Cugat.⁴⁹ Lo más destacado en la crónica del evento fue que «la confraternización hispano-norteamericana se dejó entrever en todo» gracias a la «simpatía» de los marines, «siempre con una sonrisa en los labios».⁵⁰ María Martínez, que estuvo en el Club de Ritmo aquella noche, no recuerda la música ni buena parte de los actos celebrativos, pero sí el baile con los gentiles soldados estadounidenses, «como salidos de una película de Hollywood» (~~entrevista personal, abril de 2017~~).⁵¹ El 26 de junio de 1955 se repitió en Granollers una visita similar, cuando 14 jóvenes músicos de la banda del acorazado Iowa, también de la VI Flota, fueron enviados a la localidad por la Casa Americana de Barcelona. Los militares estadounidenses asistieron a un partido de fútbol entre el Granollers y el Júpiter de Barcelona, y ofrecieron dos conciertos por la tarde en los que interpretaron bailables que fueron desde el tradicional *Dixieland* hasta el *swing*, con «el aplauso unánime del numeroso público que asistió a sus actuaciones».⁵²

Como he señalado, la inclusión de espirituales afroamericanos fue particularmente bien valorada por los oyentes españoles, a pesar de que el «Cultural Presentations Program» les concedió un papel secundario en sus conciertos. En el verano de 1956, el Departamento de

⁴⁸ «Concierto de la Banda del Roosevelt en Granollers».

⁴⁹ «Los músicos americanos del Conjunto Orquestal del portaaviones Franklin D. Roosevelt en *Club de Ritmo*».

⁵⁰ «Flota americana, con música».

⁵¹ María Martínez, entrevista personal, Granollers, abril de 2017.

⁵² «Una orquesta de la Marina de los Estados Unidos en *Club de Ritmo*».

Estado envió al director afronorteamericano William Dawson a España para que se pusiera al frente de diversas agrupaciones corales. El concierto más importante de su gira, a nivel tanto musical como diplomático, tuvo lugar en la Basílica de Loyola (Guipúzcoa) el 31 de julio de 1956, por el cuarto centenario de la muerte del fundador de la Compañía de Jesús. Contó con la presencia del Embajador de Estados Unidos en España, John Davis Lodge, así como de su secretario y del cónsul general norteamericano en Bilbao. Se eligió un programa mixto compuesto por motetes de Tomás Luis de Victoria y espirituales negros. La revista *Noticias de Actualidad*, editada por la Embajada de Estados Unidos, resaltó la emotividad del evento a la vez que silenciaba convenientemente los vínculos de aquellas canciones afroamericanas con el protestantismo para crear una afinidad espiritual en torno a lo cristiano:

La facilidad con que el alma musical de los donostiaras comprendió el mensaje del alma musical de los negros hizo posible una interpretación en la que la emoción religiosa y la expresión artística se armonizaban al compás de las bellas canciones negras. [...] Tanto la música negra como la del Padre Victoria coinciden, a pesar de las diferencias de estilo, en el profundo nivel de la conciencia religiosa universal. Presentar esta coincidencia ha sido el mérito del señor Dawson y del señor Gorostidi, director del Orfeón.⁵³

Debe tenerse en cuenta que el cariz diplomático de las actuaciones musicales no siempre se otorgaba en origen. No cabe duda de que las visitas de muchos de los principales *jazzmen* y *bluesmen* norteamericanos a Barcelona en los años cincuenta (Willie "The Lion" Smith, Bill Coleman, Dizzy Gillespie, Big Bill Broonzy, Lionel Hampton, Sidney Bechet, Louis Armstrong y Count Basie) han de atribuirse fundamentalmente a los esfuerzos y gestiones del Hot Club y el Club 49 de Bar-

⁵³ «Música negra en Loyola».

celona, y particularmente a los contactos de Alfredo Papo, el mecenazgo de Pere Casadevall y la logística de Alfredo Matas. Ahora bien, varios de estos conciertos fueron precedidos de propaganda diplomática y presentados por el cónsul de Estados Unidos en Barcelona como forma de hermanamiento hispano-norteamericano. En plena radicalización de la Guerra Fría, ni los músicos, ni los productores, ni los empresarios de jazz ignoraron el valor diplomático de sus giras, incluidas aquellas que no recibieron subvenciones oficiales. En una larga entrevista concedida a *U.S. News & World Report* en París, Louis Armstrong reconoció que era consciente de la importancia de sus conciertos en Europa para las relaciones diplomáticas norteamericanas, a pesar de no haber recibido «ni un penique» del Departamento de Estado.⁵⁴

La crítica destacó la «autenticidad» de los intérpretes negros, contrapuesta al «pseudo-jazz» sinfónico, como la causa primordial del éxito de los conciertos organizados por el Hot Club y el Club 49 en Barcelona.⁵⁵ Asimismo, señaló que el público había mostrado su desagrado por los ocasionales alejamientos de las raíces afronorteamericanas durante las actuaciones. Sin embargo, no fue únicamente la cuestión racial la que medió en la espléndida acogida de estos conciertos de jazz en España. De hecho, las actuaciones de Smith, Coleman, Gillespie o Broonzy tuvieron una aceptación limitada en comparación con las de Bechet, Armstrong y Hampton. Mientras clubes y críticos coincidían en su rechazo del jazz como música comercial y bailable, tanto las actuaciones de los músicos como los gustos del público estaban bastante lejos de esa exclusividad. En el caso de Bechet, la incómoda sensación que tuvo el compositor y crítico Xavier Montsalvatge de haber escuchado a «un artista totalmente sofisticado» y «terriblemente saturado de europeísmo», por su larga estancia en París, algunos números de comedia musical y sus acompañantes franceses, contrastó con los «pitos, aplausos y alaridos de entusiasmo sistemático»

⁵⁴ «Interview with Louis Armstrong: "They Cross Iron Curtain to Hear American Jazz"» (cit. en RICCARDI, *What a Wonderful World*, p. 111).

⁵⁵ PEDRO, «The Purest Essence of Jazz», p. 81.

en el salón Gran Price.⁵⁶ Asimismo, las actuaciones de Armstrong en diciembre de 1955 despertaron «el clamor delirante del público», «un oleaje furioso y progresivo de atronadores aplausos, estruendosos silbidos a la americana y fragorosos gritos de entusiasmo».⁵⁷ Sebastián Gasch continuaba señalando que:

El jazz produce una exaltación colectiva de gigantescas proporciones y que no se puede describir con palabras. Mientras la trompeta de Armstrong lanzaba a los cuatro vientos sus desesperados y patéticos gritos de metal, sus alaridos de dolor o de júbilo, [...] yo vi cabezas plateadas agitarse frenéticamente marcando el ritmo. Yo vi rostros muy suaves delatar una increíble exaltación interior. Yo vi siluetas pacíficas saltar materialmente de sus asientos a cada ráfaga de aplausos, de bravos, de silbidos, de clamores. Como lanzados por una substancia explosiva, las gabardinas, los abrigo y los sombreros volaban por el aire.⁵⁸

La impagable grabación de uno de los conciertos de Armstrong en el Windsor Palace barcelonés permite oír, además de la exaltación del público y el fragor de los aplausos, que el repertorio del trompetista se nutría entonces no solo de una variada combinación de jazz y blues, sino también de melodías populares europeas y latinoamericanas como *La vie en rose*, *C'est si bon* o *El manisero*, calificadas de «error lamentable» por el crítico Manuel Rodríguez de Llauder,⁵⁹ pero largamente ovacionadas por los asistentes.

Tras el arrollador éxito de Louis Armstrong en su gira europea de 1955, dos editoriales, uno del *New York Times* y otro de la revista *Musical America*, emplazaron al gobierno estadounidense a centrar su diplomacia cultural en la música popular, un «arma secreta» que

⁵⁶ MONTSALVATGE, «El jazz: Sidney Bechet».

⁵⁷ GASCH, «Variaciones sobre el ruido del mundo a propósito del concierto de Louis Armstrong».

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ RODRÍGUEZ DE LLAUDER, «Louis Armstrong y sus nuevos “Hot Five” entusiasmaron a los “Hot Fans” barceloneses».

podía promover cambios en la opinión pública internacional «desde abajo».⁶⁰ Aunque el envío de una prestigiosa agrupación de jazz no era asequible, el presupuesto necesario era considerablemente menor que cualquier gira de una orquesta sinfónica, compañía de ópera o *ballet*.

Hasta entonces, las Casas Americanas en España solo habían patrocinado conciertos de jazz sinfónico, un estilo basado en las composiciones de George Gershwin y Ferde Grofé que permitía difundir la música popular estadounidense en una versión considerada refinada y carente de la subversión corporal de los bailes afroamericanos. El 22 de marzo de 1955, la Casa Americana de Madrid había financiado y organizado la actuación en el Palacio de la Música de la «Orquesta Nacional de Jazz Sinfónico», una agrupación entonces compuesta por más de 60 músicos españoles que, bajo la dirección de Antonio Moya, llevaba ofreciendo conciertos desde 1953.⁶¹ Un mes después, se constituyó otra agrupación similar en Barcelona, dirigida primero por Salvador Durán y después por Francisco Casanovas, que contó con el apoyo del Instituto de Estudios Norteamericanos.⁶²

Tanto los conciertos del Hot Club como los de las orquestas de jazz sinfónico tuvieron algo en común: su rotundo éxito, traducido en las localidades agotadas en todas sus actuaciones. Esta aceptación animó a la Embajada de Estados Unidos en Madrid a patrocinar en marzo de 1956 a uno de los *jazzmen* del momento: el percusionista y líder de orquesta Lionel Hampton. Su visita cambió la tendencia de la Casa Americana a subvencionar el jazz sinfónico, coincidiendo con el mencionado giro racial de la política exterior estadounidense. En enero de 1956, Hampton había iniciado su gira europea más ambiciosa hasta entonces, que se prolongó durante siete meses e incluyó más de 300 conciertos en trece países. Sus conciertos en Madrid oficialmente financiados se celebraron el 14 y el 15 de marzo, dos semanas

⁶⁰ BELAIR, «United States Has Secret Sonic Weapon Jazz»; «Reform from the Bottom».

⁶¹ FERNÁNDEZ-CID, «La Orquesta Nacional de Jazz Sinfónico».

⁶² PUJOL BAULENAS, *Jazz en Barcelona*, pp. 301-302.

antes de que la banda de Gillespie inaugurara las giras de músicos de jazz patrocinadas mediante el «Cultural Presentations Program». ⁶³ Hampton había actuado los días 12 y 13 de marzo en «la aristocrática sala» del Windsor Palace de Barcelona, en «un estallido de “jazz” frenético, delirante e infatigable». ⁶⁴ Para la crítica barcelonesa, el percusionista era uno de los artífices de que, en poco tiempo, la afición al jazz en España se hubiera «multiplicado de una manera crucial». ⁶⁵ En Madrid, Hampton llenó con facilidad el teatro Carlos III, algo que la Philadelphia Orchestra no había conseguido unos meses antes, y además lo hizo en cada una de las cuatro sesiones programadas (dos de tarde y dos de noche). Antonio Fernández-Cid describió el paroxismo de la actuación y del público:

El espectáculo es alucinante, al borde, a veces, de lo demencial, lindando con lo histérico y lo epiléptico, [...], pero extraordinario, lleno de fuerza, de atractivo, de seducción rítmica, de riqueza instrumental, de color y personalidad. [...] El palomar del Carlos III, en el que se apretaban juveniles filas de admiradores, parecía que iba a derrumbarse de un momento a otro, que de él podían aterrizar en el patio de butacas los exaltados que, los brazos unidos en el aire, con gestos de boxeadores en triunfo, festejaban así el de su ídolo. ⁶⁶

El éxito fue tan apoteósico que, «a petición clamorosa», Hampton volvió a España en julio de aquel año para dar dos conciertos en Barcelona —días 13 y 14— y seis en Madrid —25, 26 y 27, dos sesiones por día—. Parece que esta vez se trató de una iniciativa principalmente económica: algunos empresarios se vieron atraídos por la fascinación que el ya proclamado en España «Rey del Jazz» producía en el público. De hecho, el escenario de los primeros conciertos fue la Mo-

⁶³ «Gillespie Tour for State Department»; «Dizzy Names Touring Band».

⁶⁴ RODRÍGUEZ DE LLAUDER, «Vibrante reaparición de Lionel Hampton y su Orquesta, ofrecida por el “Hot Club” y “Club 49”».

⁶⁵ FARRÉS, «El jazz triunfa».

⁶⁶ FERNÁNDEZ-CID, «Presentación de Lionel Hampton y su Orquesta en el Carlos III».

numental, la conocida plaza de toros barcelonesa, con el fin de obtener una recaudación considerable. No obstante, este apoyo fundamentalmente empresarial no implicó una disminución del valor político de la gira. El concierto, ante 19 000 personas, fue presentado por el embajador Lodge, que agradeció a los músicos su contribución a la fraternidad hispano-norteamericana.⁶⁷

Hampton y algunos de sus músicos participaron en una *jam session* con músicos locales tras su concierto del 12 de marzo de 1956 en Barcelona. La incorporación de intérpretes del país visitado a las sesiones improvisadas fue particularmente favorecida por los músicos y las autoridades diplomáticas estadounidenses, ya que mostraba respeto por la escena jazzística local y ofrecía una experiencia directa de intercambio cultural para artistas y público.⁶⁸ Hampton se mostró especialmente impresionado por el joven pianista Tete Montoliu, a quien invitó a participar en el concierto del día siguiente. En las páginas de la revista *Club de Ritmo*, el crítico Alberto Llorach confesó su predilección sincera por «aquellos 20 minutos que tocaron juntos Hampton y Montoliu; me gustaron y también les diré que me emocionaron un poco».⁶⁹ Enrique Farrés subrayó también aquel gesto de generosidad del percusionista estadounidense como uno de los principales motivos por los que el concierto sería especialmente recordado en Barcelona:

La presencia y presentación al público del gran pianista «Tete» Montoliu llenaron de gozo y emoción a todos los presentes, con la satisfacción personal de que uno de los nuestros formase parte muy importante en las filas del gran músico de color. Hampton se lo lleva con él, y no creo que tenga que enseñarle mucho de lo que el muchacho ya sabe, pues perfectamente se demostró en tres interpretaciones suyas con Hampton y

⁶⁷ ZINGG, Notas al disco *Jazz Flamenco*.

⁶⁸ FOSLER-LUSSIER, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 91.

⁶⁹ LLORACH, «Cara y cruz de los conciertos de Hamp».

acompañamiento rítmico. [...] Los aplausos que recibieron resonarán todavía mucho tiempo en el corazón de muchos.⁷⁰

El éxito de Lionel Hampton en directo y en disco convenció a la USIA de la importancia diplomática de la música popular norteamericana en España. Pocos meses después, John T. Reid, agregado cultural de la embajada de los Estados Unidos, informaba a Antonio Villacieros, director general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, de «la próxima visita a España de la “U.S. Army Field Band”, la cual tiene proyectado dar una serie de conciertos por varios puntos de España». Reiteraba que todos los gastos corrían a cargo del Departamento de Estado norteamericano y detallaba las diferentes fechas y lugares de las actuaciones: San Sebastián, el 28 de mayo; Sevilla, el 2 de junio; Madrid, el 4 de junio; Zaragoza, el 6 de junio; y Barcelona, el 7 de junio.⁷¹ Llegado el momento, se mantuvieron las ciudades programadas y se le añadió Granada.⁷² La banda, formada por más de un centenar de músicos, creó una enorme expectación, favorecida por la entrada gratuita —en algunos casos, con invitación—.⁷³ En Madrid, los periódicos anunciaron el 30 de mayo los cinco despachos en los que se podían conseguir invitaciones para el concierto del 5 de junio en la plaza de toros de Las Ventas; dos días después, un comunicado de la Embajada de Estados Unidos a la prensa informó de que las entradas se habían agotado.⁷⁴ El programa estuvo compuesto por marchas, bandas sonoras cinematográficas, fragmentos de operetas y jazz. Fue precedido por unas palabras del embajador Lodge con las que expresó «la alegría de poder ofrecer a todos los sectores del pueblo madrileño el mensaje musical de tan viva significación popular que representa la visita de la banda estadounidense», «vehículo de la mejor amistad», y de los himnos de Es-

⁷⁰ FARRÉS, «El jazz triunfa».

⁷¹ «U.S. Army Field Band. Conciertos en España», p. 7.

⁷² «Una banda militar norteamericana en España».

⁷³ «Concierto en Sevilla».

⁷⁴ «El concierto de la Banda Militar norteamericana».

paña y Estados Unidos «escuchados por el público puesto en pie y acogidos con grandes aplausos».⁷⁵

Conclusión: repensar la diplomacia musical estadounidense

Entre 1954 y 1959, las actividades musicales patrocinadas por Estados Unidos en España mediante el «Cultural Presentations Program» se caracterizaron por sus elevados costes, su elitismo y su limitado impacto social. En ello fue clave la disonancia entre los ideales de los responsables de la diplomacia estadounidense y la percepción del público español. La acogida de los conciertos estuvo mediada entonces por aquello que la audiencia consideraba auténtico y distintivo de los intérpretes norteamericanos, como el jazz, el blues y los espirituales. Sin embargo, el «Cultural Presentations Program» insistió en enviar artistas formados en la tradición clásica europea, con dos consecuencias fundamentales: por un lado, los auditorios rara vez se llenaron en los programas de cámara, sinfónicos y de *ballet*; por otro, críticos y público reconocieron la profesionalidad y competencia técnica de los conjuntos norteamericanos, pero le reprocharon falta de expresividad y de emoción respecto a las agrupaciones europeas. Los responsables del programa se percataron de ello e introdujeron progresivamente repertorios mixtos, pero con escasa sistematicidad. En la guía del «Cultural Presentations Program» de 1959 se enunciaba todavía una radical separación entre el arte, considerado diplomáticamente idóneo, y un entretenimiento masivo no contemplado en la propaganda.⁷⁶

Ahora bien, la historiografía de las relaciones internacionales ha prestado una atención excesiva, y en muchos casos única, al «Cultural Presentations Program», considerado la iniciativa que «administró

⁷⁵ FRANCO, «La Banda Militar de Columbia (Washington) actuó en la plaza de Las Ventas»; FERNÁNDEZ-CID, «Actuación de la Banda del Ejército de EE. UU. en Madrid».

⁷⁶ «Cultural Presentations. Presidents Program: Program Guide».

la mayor parte de los esfuerzos de diplomacia musical estadounidense durante la Guerra Fría». ⁷⁷ En realidad, si tomamos la España de los años cincuenta como ejemplo, aquel programa no llegó a gestionar la quinta parte de las actividades musicales patrocinadas oficialmente por Estados Unidos. El resto respondieron a decisiones más inmediatas o a pequeña escala que a menudo incluyeron la cultura popular y no dejaron un rastro obvio en las principales colecciones y archivos de la política exterior estadounidense. Cabe suponer que España no fue un caso aislado. Un primer paso para diversificar las fuentes de la diplomacia es tomar conciencia de que los archivos estatales presentan lógicas internas autosuficientes que favorecen ciertas narrativas y silencian otras, dificultando en todo caso las historias transnacionales.

Otra consecuencia de esta primacía del origen de la propaganda sobre su proceso es la naturalización de las intenciones como efectos. Este artículo reivindica un análisis más pragmático en el que sean los eventos y sus experiencias, siempre situadas y mediadas, y no los propósitos, los que generan un cambio de opinión en el receptor. Entender la experiencia de la diplomacia musical requiere estudiar cómo es «corporeizada» de diversas formas en función tanto de sus significados como de sus sonidos, espacios, emociones, prácticas e interacciones sociales. Solo así se podrá otorgar un papel activo a los destinatarios de la propaganda y dar cuenta de las divergencias entre intención y efecto. Por sus vínculos con el placer físico y las emociones colectivas, la música popular norteamericana facilitó encuentros entre españoles y estadounidenses con un mayor grado de interacción que las actuaciones patrocinadas por el «Cultural Presentations Program», más ligadas a lo contemplativo. Al fin y al cabo, bailar, cantar o tocar un instrumento son formas de escucha particularmente difíciles de olvidar. Prestarles la debida atención resultará clave para analizar la capacidad diplomática del entretenimiento.

⁷⁷ FOSLER-LUSSIER, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 2.

Fuentes

- ARCO, Manuel del: «Mano a mano: Gloria Davy», en: *La Vanguardia Española*, 3 de febrero de 1955.
- BELAIR, Félix Jr.: «United States Has Secret Sonic Weapon Jazz», en: *The New York Times*, 6 de noviembre de 1955.
- «Cleveland Orchestra to Tour Europe», en: *Musical America*, 1 de diciembre de 1956.
- «Cleveland Tour Raises Prestige of Midwest», en: *Musical America*, agosto de 1957.
- COLL, Julio: «El teatro: Factura escénica de *Porgy and Bess*», en: *Destino*, 19 de febrero de 1955, p. 35.
- «Concert Managers Discuss Cultural Exchange Program», en: *Musical America*, 1 de enero de 1960.
- «Concierto de la Banda del Roosevelt en Granollers», en: *La Vanguardia Española*, 12 de septiembre de 1953.
- «Concierto en San Baudilio de Llobregat», en: *La Vanguardia Española*, 26 de junio de 1953.
- «Concierto en Sevilla», en: *El Alcázar*, 5 de junio de 1957.
- «Conciertos de música grabada en la Casa Americana», en: *ABC* (Sevilla), 9 de marzo de 1951.
- «Coral norteamericana, a Madrid y Barcelona», en: *La Vanguardia Española*, 21 de abril de 1956.
- «Cultural Presentations. Presidents Program: Program Guide», CA-265, 7 de julio de 1959, National Archives Record Administration (NARA), rg 59, 032/7-959.
- «Dizzy Names Touring Band», en: *Down Beat*, 7 de marzo de 1956.
- «El concierto de la Banda Militar norteamericana», en: *Arriba*, 1 de junio de 1957.
- «El enorme bagaje de “*Porgy and Bess*”, en: *La Vanguardia Española*, 2 de febrero de 1955.
- FARRÉS, Enrique: «El jazz triunfa», en: *Club de Ritmo*, marzo de 1956.

- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: «Presentación de la cantante norteamericana Patricia Connor en el Ramiro de Maeztu», en: *ABC* (Madrid), 7 de noviembre de 1952.
- : «La Orquesta Nacional de Jazz Sinfónico», en: *ABC* (Madrid), 23 de marzo de 1955.
- : «Orquesta Sinfónica de Filadelfia, en el Carlos III», en: *ABC* (Madrid), 31 de mayo de 1955.
- : «Recital de Marian Anderson en el Ciclo Musical en el Carlos III», en: *ABC* (Madrid), 1 de junio de 1955.
- : «Presentación de Lionel Hampton y su Orquesta en el Carlos III», en: *ABC* (Madrid), 15 de marzo de 1956.
- : «Nuevo éxito de la Orquesta de Cleveland en su concierto de adiós», en: *ABC* (Madrid), 16 de mayo de 1957.
- : «Actuación de la Banda del Ejército de EE. UU. en Madrid», en: *ABC* (Madrid), 6 de junio de 1957.
- «Flota americana, con música», en: *Club de Ritmo*, septiembre de 1953.
- FRANCO, Enrique: «Los conciertos de la Orquesta de Filadelfia», en: *Arriba*, 31 de mayo de 1955.
- : «Recital Marian Anderson», en: *Arriba*, 1 de junio de 1955.
- : «Festival Gershwin, en el Monumental Cinema», en: *Arriba*, 10 de enero de 1956.
- : «La Banda Militar de Columbia (Washington) actuó en la plaza de Las Ventas», en: *Arriba*, 6 de junio de 1957.
- GASCH, Sebastián: «Variaciones sobre el ruido del mundo a propósito del concierto de Louis Armstrong», en: *Destino*, 31 de diciembre de 1955.
- «Gillespie Tour for State Department», en: *Down Beat*, 22 de febrero de 1956.
- IGLESIAS, Antonio: «Conciertos en el Carlos III», en: *ABC* (Madrid), 27 de abril de 1956.
- «Interview with Louis Armstrong: "They Cross Iron Curtain to Hear American Jazz"», en: *U.S. News & World Report*, 2 de diciembre de 1955.

- «Leopold Stokowski», en: *Arriba*, 9 de mayo de 1956.
- «Los músicos americanos del Conjunto Orquestal del portaaviones Franklin D. Roosevelt en *Club de Ritmo*», en: *Club de Ritmo*, septiembre de 1953.
- LLORACH, Alberto: «Cara y cruz de los conciertos de Hamp», en: *Club de Ritmo*, marzo de 1956.
- MASSIP, José María: «ABC en Washington: Pese al viaje de Kruschef, quedan en pie mil problemas», en: *ABC* (Madrid), 5 de agosto de 1959.
- MONTSALVATGE, Xavier: «Un prodigio de interpretación: *Porgy and Bess* por la Everyman Opera Company», en: *Destino*, 12 de febrero de 1955, pp. 35-36.
- : «El jazz: Sidney Bechet», en: *Destino*, 4 de junio de 1955.
- : «Despedida de la Sinfónica de Filadelfia», en: *Destino*, 11 de junio de 1955, p. 40.
- MORAL, Miguel: «El “New York City Ballet”, en el Liceo de Barcelona», en: *Ateneo*, num. 10 (7 de junio de 1952), pp. 6-7.
- «Música negra en Loyola», en: *Noticias de Actualidad*, 17 de septiembre de 1956.
- «Philadelphia Orchestra», en NARA, Washington DC, RG 59, CDF 55-59, caja 32.
- «Philadelphia Ork to Tour Europe», en: *Down Beat*, 6 de abril de 1955.
- «Porgy Makes a Hit», en: *New York Times*, 23 de diciembre de 1954.
- RODRÍGUEZ DE LLAUDER, Manuel: «Louis Armstrong y sus nuevos “Hot Five” entusiasmaron a los “Hot Fans” barceloneses», en: *El Noticiero Universal*, 24 de diciembre de 1955.
- : «Vibrante reaparición de Lionel Hampton y su Orquesta, ofrecida por el “Hot Club” y “Club 49”», en: *El Noticiero Universal*, 13 de marzo de 1956.
- «Spain», NARA, RG59, CDF 55-59, caja 032.
- «Status of the United States Programs for National Security as Part 6 of the usia Program», 30 de junio de 1955, Foreign Relations of the United States (FRUS), 1955-1957, vol. IX, p. 533.
- «The Cleveland Orchestra», en: *ABC* (Madrid), 5 de mayo de 1957.

- «Una banda militar norteamericana en España», en: *Arriba*, 30 de mayo de 1957.
- «Una orquesta de la Marina de los Estados Unidos en *Club de Ritmo*», en: *Club de Ritmo*, junio de 1955.
- «U.S. Army Field Band. Conciertos en España», Documentación de la Casa Americana, Madrid, 20 de marzo de 1957, AMAE, R. 4775, p. 7.

Bibliografía

- ADLINGTON, Robert: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2009.
- ALLEN, Ray: «An American Folk Opera? Triangulating Folkness, Blackness, and Americanness in Gershwin and Heyward's *Porgy and Bess*», en: *Journal of American Folklore*, vol. 117, núm. 465, 2004, pp. 243-261.
- ANSARI, Emily Abrams: «Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy: An Epistemic Community of American Composers», en: *Diplomatic History*, vol. 36, núm. 1, 2012, pp. 41-52.
- : «“A Serious and Delicate Mission”: American Orchestras, American Composers, and Cold War Diplomacy in Europe», en: MEYER, Felix, OJA, Carol J., RATHERT, Wolfgang y SHREFFLER, Anne C. (eds.): *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900-2000*, Basilea, Paul Sacher Stiftung, 2014, pp. 287-298.
- BEAL, Amy C.: «Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956», en: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, núm. 1, 2000, pp. 105-139.
- : *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from The Zero Hour to Reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- BORTELSMANN, Thomas: *The Cold War and the Color Line: American Race Relations in the Global Arena*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2001.

- CARR, Graham: «Diplomatic Notes: American Musicians and Cold War Politics in the Near and Middle East, 1954-1960», en: *Popular Music History*, vol. 1, núm.1, 2004, pp. 37-63.
- CARROLL, Mark: *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- CRIST, Stephen A.: «Jazz as Democracy? Dave Brubeck and Cold War Politics», en: *The Journal of Musicology*, vol. 26, núm. 2, 2009, pp. 133-174.
- CROFT, Clare: *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2015.
- DAVENPORT, Lisa E.: *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: «Cooperación cultural y científica en clave política: “Crear un clima de opinión favorable para las bases U.S.A. en España”», en: DELGADO, LORENZO y ELIZALDE, María Dolores (eds.): *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 207-243.
- : y LEÓN AGUINAGA, Pablo: «Americanización y franquismo», en: *Historia del presente*, núm. 17, 2011, pp. 5-70.
- DUDZIAK, Mary L.: *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- FOSLER-LUSSIER, Danielle: *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015.
- GIENOW-HECHT, Jessica: «How Good Are We? Culture and the Cold War», en: SCOTT-SMITH, Giles y KRABBENDAM, Hans (eds.): *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*, Londres, Frank Cass Publishers, 2003, pp. 269-282.
- IGLESIAS, Iván: «“Vehículo de la mejor amistad”: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta», en: *Historia del presente*, núm. 17, 2011, pp. 41-53.
- : *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

- KODAT, Katherine Gunther: «Dancing through the Cold War: The Case of *The Nutcracker*», en: *Mosaic*, vol. 33, núm. 3, 2000, pp. 1-17.
- KOPPES, Clayton: «The Real Ambassadors? The Cleveland Orchestra Tours the Soviet Union, 1965», en: MIKKONEN, Simo y SUUTARI, Pekka (eds.): *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*, Farnham, Ashgate, 2016, pp. 69-86.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo: «Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960», en: *Ayer*, vol. 75, núm. 3, 2009, pp. 133-158.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: «Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón. El viaje a España de 1947 y la puesta en escena de la hispanidad», en: *Resonancias*, vol. 21, núm. 41, 2017, pp. 87-119.
- NIÑO, Antonio y MONTERO JIMÉNEZ, José Antonio (eds.): *Guerra Fría y propaganda: Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- NOONAN, Ellen: *The Strange Career of Porgy and Bess: Race, Culture, and America's Most Famous Opera*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2012.
- NYE, Joseph S.: «Soft Power», en: *Foreign Policy*, núm. 80, 1990, pp. 155-171.
- OSGOOD, Kenneth A.: «Hearts and Minds. The Unconventional Cold War», en: *Journal of Cold War Studies*, vol. 4, 2002, pp. 87-109.
- : *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*, Lawrence, University Press of Kansas, 2006.
- PARDO SANZ, Rosa María: «Las dictaduras ibéricas y el aliado americano en clave de modernización, 1945-1975», en: *Historia y política*, núm. 34, 2015, pp. 147-179.
- PAYNE, Alyson: *The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Musical Relations in the Context of Cold War Politics*, tesis doctoral, University of California, Riverside, 2012.
- PEDRO, Josep: «The Purest Essence of Jazz: The Appropriation of Blues in Spain during Franco's Dictatorship», en: JOHNSON, Bruce (ed.):

- Jazz and Totalitarianism*, Nueva York y Londres, Routledge, 2017, pp. 174-190.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro: «La historia de la propaganda: una aproximación metodológica», en: *Historia y comunicación social*, núm. 4, 1999, pp. 145-171.
- POIGER, Uta G.: *Jazz, Rock and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2000.
- PREVOTS, Naima: *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
- PUJOL BAULENAS, Jordi: *Jazz en Barcelona, 1920-1965*, Barcelona, Almen- dra Music, 2005.
- RICCARDI, Ricky: *What a Wonderful World: The Magic of Louis Armstrong's Later Years*, Nueva York, Pantheon, 2011.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, FRANCISCO JAVIER, DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, LORENZO y CULL, Nicholas J. (coords.): *US Public Diplomacy and Democratiza- tion in Spain: Selling Democracy?*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015.
- ROSENBERG, Jonathan: «Fighting the Cold War with Violins and Trum- pets: American Symphony Orchestras Abroad in the 1950s», en: AUTIO-SARASMO, Sari y HUMPHREYS, Brendan (eds): *Winter Kept Us Warm: Cold War Interactions Reconsidered*, Helsinki, Kikimora Pu- blications, 2010, pp. 23-43.
- SHREFFLER, Anne C.: «Ideologies of Serialism: Stravinsky's Threni and the Congress for Cultural Freedom», en: BERGER, Karol y NEWCOMB, Anthony (eds.): *Music and the Aesthetics of Modernity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2005, pp. 217-245.
- TARUSKIN, Richard: «Afterword: Nicht blutbefleckt?», en: *The Journal of Musicology*, vol. 26, núm. 2, 2009, pp. 274-284.
- TAYLOR, Richard: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, Lon- dres, Tauris, 1998.
- TERMIS SOTO, Fernando: *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Es- tados Unidos desde 1945 hasta 1963*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

- VELASCO PUFLEAU, Luis: «Réflexions sur les rapports entre musique et propagande», en: SALA, Massimiliano (ed.): *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 3-15.
- VON ESCHEN, Penny M.: *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2004.
- ZINGG, David Drew: Notas al disco *Jazz Flamenco*, 1956, RCA Victor, LP 12" LPM 1422.