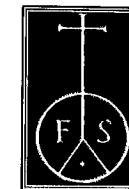


MICHELLE M. HAMILTON, «Por mí se levanta la fuerza intelectual»: <i>MUSIC in the Visión delectable</i>	9
VIRGINIE DUMANOIR, <i>Los romances musicados de finales del siglo xv y principios del xvi: tipología de una glosa cortesana</i>	27
JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN, <i>La transmisión musical como germen de la escritura poética: influencia de la lírica cantada en la asunción del metro italiano en la poesía española del xvi</i>	43
MARÍA JOSÉ VEGA, «Hacemos música de nuestros vicios»: <i>la censura de los cantares sucios y deshonestos en la España dura</i>	63
ALEJANDRA PACHECO COSTA, <i>La música de Manuel Ferreira para obras de Calderón de la Barca: apuntes para un estudio del repertorio de música teatral del siglo xviii</i>	83
GERMÁN LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, <i>La comedia con música Clementina, de Ramón de la Cruz: un camino inexplorado en la historia de la zarzuela</i>	103
JACOBO CORTINES, <i>De Hoffmann al joven Galdós: cuatro cuentos musicales</i>	119
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, <i>Las críticas musicales de Pedro Antonio de Alarcón (1854-1859)</i>	129
VINCIANE GARMY, <i>La guitarra en los folletines españoles de «La Correspondencia de España» (1859-1925): un enlace entre diversos mundos</i>	151
CARMEN PEREIRA-MURO, «Parecía efecto escénico, coro de zarzuela bufa»: <i>la zarzuela como intertexto y alegoría nacional en Insolación de Emilia Pardo Bazán</i>	165
CAROL A. HESS, <i>Baroja as music critic: Action and ataraxia in El árbol de la ciencia</i>	181
SUSANA BARDAVÍO-ESTEVAN, IVÁN IGLESIAS, <i>Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural</i>	193
NADINE LY, «Todo es música»	211
JAVIER SAN JOSÉ LERA, <i>Federico García Lorca: literatura y música europea en tres movimientos</i>	233
BRUCE A. BOGGS, <i>Rescuing Flamenco by de Grace of Lola: Cante hondo as Sacrament in La Lola se va a los puertos</i>	253
JOSÉ MARÍA DE FRANCISCO GUINEA, <i>Música y poesía en Juan-Eduardo Cirlot: Bronwyn, permutaciones</i>	267
FRANCISCO MARTÍNEZ GONZÁLEZ, <i>María Zambrano o el número y la medida del pensar</i>	279
FRANCISCO J. ESCOBAR, <i>Sobre Valente y lo jondo: notas de poética</i>	293
MARIO A. ORTIZ, <i>El subtexto musical en Tren nocturno a Georgia de María Luisa Medina</i>	317



JAZZ Y VANGUARDIA LITERARIA EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE: UN ANÁLISIS PRAGMÁTICO-CULTURAL

SUSANA BARDAVÍO-ESTEVEAN · IVÁN IGLESIAS

Universidad de Valladolid

EL jazz ha pasado prácticamente inadvertido para la musicología a la hora de analizar la España del primer tercio del siglo xx. Un caso paradigmático es el influyente libro de Carol Hess sobre el modernismo musical en España entre 1898 y 1936, que no lo menciona.¹ Los escasos estudios musicológicos que han enmendado reciente y parcialmente esta omisión han señalado que la vanguardia musical española, encarnada principalmente en los compositores de la “Música Nueva” y su adalid teórico, el crítico Adolfo Salazar, se mostró contraria al jazz y no lo utilizó en sus obras.² Ausente de las historias generales de la música en España, por un lado, y desvinculado de la creación musical de vanguardia, por otro, el jazz ha sido confinado a una posición marginal en los estudios sobre los debates musicales de la época.

Desde hace algo más de una década, los historiadores de la literatura y del cine han constatado el interés que, en cambio, despertó el jazz entre los escritores españoles de los años veinte y la conversión de esta música en un referente habitual, positivo o negativo, de sus ensayos, poemas y novelas. Entre estos estudios cabe destacar los artículos de Hans Ulrich Gumbrecht, Serge Salatin, Román Gubern, Domingo Ródenas de Moya y Juan Herrero Senés en el volumen *Vanguardia española e intermedialidad*, que contienen informaciones e interpretaciones complementarias sobre el jazz en la literatura española de entreguerras.³ Algunos de los análisis más recientes y originales de la cuestión proceden de los estudios culturales. Brian Patrick ha explicado estas referencias al jazz basándose en dos preceptos básicos de la vanguardia, su antimimetismo y la vinculación del jazz al primitivismo, y ha defendido que fueron precisamente la «difusión bastante limitada» del jazz en España y la «falta de interés» hacia él por parte de la crítica musical las que facilitaron su tematización en la narrativa vanguardista.⁴ Por su parte, Robert Davidson ha analizado la recepción y representación de nuevas formas y espacios de la cultura de masas en la literatura

¹ CAROL A. HESS, *Manuel de Falla and Modernism in Spain (1898-1936)*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

² MARÍA PALACIOS, *La renovación musical en Madrid durante la Dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

³ *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, ed. Mechthild Albert, Madrid, Iberoamericana/Fránkfurt, Vervuert, 2005, pp. 19-36 y 253-330.

⁴ BRIAN D. PATRICK, *Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia*, «Hispania», 91, 2008, n. 3, pp. 558-568.

y el periodismo barceloneses de posguerra.¹ Finalmente, Catherine Bellver ha examinado la poesía vanguardista española y su interés por el jazz en relación con el movimiento corporal y las cuestiones de género en el nuevo contexto cultural de los años veinte.²

Ahora bien, esas referencias al jazz se han analizado únicamente como discurso, como constructo simbólico desvinculado de su objeto y su percepción. El principal cometido de estos estudios ha sido detallar cómo los literatos españoles adoptaron y registraron los nuevos códigos culturales en sus escritos, creando un nuevo discurso estético. Ninguno ha investigado detalladamente qué formas del jazz se pudieron escuchar en la España de aquella época, qué materiales musicales fueron percibidos, valorados y representados. Todo ello ha llevado, en suma, a una disociación del objeto musical y su representación. Este artículo surge de algunos problemas que creemos originados por esa separación del discurso y la experiencia musical de aquellos escritores. Las páginas que siguen intentarán dar cuenta no sólo de cómo interpretó el jazz la vanguardia literaria española y por qué, sino de qué fue concebido como tal y por quiénes. Su objetivo principal será analizar la interacción de los materiales, las prácticas y las percepciones del jazz en la España de los años veinte con las diversas posiciones y comunidades de discurso del campo literario. En su atención a los objetos y prácticas musicales, se alinea con diversas tendencias como la filosofía y sociología neopragmatistas, la ecología perceptual de la música y el reciente "giro material" y pragmático de la historia cultural.

JAZZ, CULTURA DE MASAS Y CAMPO LITERARIO

Los citados estudios sobre las referencias al jazz en la vanguardia literaria española parten de alguna de las dos afirmaciones siguientes, que, aunque opuestas, han sido asumidas sin comprobarse documentalmente: que esta música tuvo una escasa difusión en la España de los años veinte, o que su omnipresencia sirvió como elemento integrador de una particular estética. Lo que mostraremos primero es que, pese a lo que afirman Hans Ulrich Gumbrecht y Brian Patrick, el jazz ocupó numerosos escenarios en aquella década y jugó un importante papel en el entretenimiento. Pero, por otra parte, es muy discutible que su divulgación y su influencia llegasen a convertirlo en una música que pueda dar nombre a toda una compleja y dilatada era, ni siquiera en Barcelona, como ha resuelto Robert Davidson en función de la literatura del momento.

El jazz llegó a España muy pronto, prácticamente al mismo tiempo que al Reino Unido, Francia o Alemania, considerados sus centros originarios en Europa. Las primeras actuaciones musicales que los contemporáneos calificaron como "jazz" tuvieron lugar entre el otoño de 1919 y principios de 1920 en Madrid y Barcelona.³ Esta aparición tan temprana se debió en buena medida a la

¹ ROBERT A. DAVIDSON, *Jazz Age Barcelona*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

² CATHERINE G. BELLVER, *Bodies in Motion: Spanish Vanguard Poetry, Mass Culture, and Gender Dynamics*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

³ Por el carácter extraordinario que se le dio y la expectación que despertó en la prensa, parece que la primera actuación que los contemporáneos calificaron como "jazz" en España tuvo lugar en el Hotel Palace de Madrid en octubre de 1919.

difícil situación que sufría el ocio en París tras la Gran Guerra: los propietarios de establecimientos tuvieron que soportar elevados impuestos para ayudar la reconstrucción posbélica, lo que hizo que, entre 1919 y 1921, muchos de ellos prescindieran de los espectáculos y acompañamientos musicales.¹ Para entonces eran ya numerosas las orquestas que animaban la capital francesa, por lo que algunos músicos europeos y afroamericanos, movidos por las buenas relaciones culturales entre España y el país galo, y la modernidad y el carácter cosmopolita de Barcelona y Madrid, probaron suerte al sur de los Pirineos.

En un principio, el significado principal del jazz en España fue "batería" o bien "orquesta con instrumentos de viento y batería", acepciones que se daban entonces también en otros países de Europa.² No obstante, la palabra "jazz" adoptó en los primeros años veinte un carácter genérico que se refería tanto al baile en sí como a la música y a la agrupación que la tocaba (también llamada "orquesta" u "orquestina"). El término se vinculó pronto a bailes como el one-step, el ragtime o el fox-trot, que habían llegado a España antes que él. Los primeros testimonios sobre el fox lo sitúan en julio de 1915 en Madrid, tocado por la orquesta zíngara de Boldi (famosa por sus actuaciones en el restaurante Maxim's de París). Los periodistas españoles se maravillaron entonces de la aceptación de aquel nuevo baile, venido de Estados Unidos, que había «derrotado por completo al famoso tango argentino, la machicha brasileña y la furlana», extendiéndose «por los salones y los bailes aristocráticos», y le auguraron un próspero futuro «en las grandes fiestas que se celebren en San Sebastián y otras estaciones veraniegas».³ Más allá de Madrid y Donostia, sabemos que el fox-trot llegó en septiembre a Barcelona,⁴ extendiéndose en unos meses por varias ciudades más. En poco tiempo llegó a erigirse como un nombre bajo el que se agrupó la mayor parte de los bailes de procedencia norteamericana, normalmente diferenciados por la velocidad (de más a menos vivos, quick-step, fox-trot, fox medio, slow-fox y one-step)⁵ o por el carácter ("melódico", "coreable", "humorístico").

En un principio, la difusión del jazz en España fue no obstante discreta, sobre todo en lo que a su base social se refiere: sus primeros oyentes fueron fundamentalmente aristócratas, intelectuales y jóvenes altoburgueses. A comienzos de los años veinte, la música de origen norteamericano se paseaba por los ambientes más selectos de Barcelona y Madrid, exclusivos hoteles y salones de

¹ Según Jeffrey Jackson, el gravamen llegó a alcanzar el 50% de los beneficios de aquellos locales en los que la comida era acompañada por música en directo (JEFFREY H. JACKSON, *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham/Londres, Duke University Press, 2003, pp. 36-37).

² JIM GODBOLT, *A History of Jazz in Britain, 1919-1950*, Londres, Quartet, 1984, p. 3; JACKSON, *op. cit.*, p. 10; MICHAEL H. KATER, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 14.

³ MONTE-CRISTO, *Crónicas madrileñas: el "fox-trot"*, «El Imparcial», 14 de julio de 1915; *El baile de moda*, «La Época», 30 de julio de 1915.

⁴ *Salón Cataluña*, «La Vanguardia», 28 de septiembre de 1915.

⁵ Según una clasificación general y aproximada en pulsos por minuto: quick-step, 180-200 b.p.m., fox-trot, 160-200 b.p.m., fox medio, 120-160 b.p.m., y slow-fox y one-step, 108-120 b.p.m.

baile.¹ Sin embargo, desde mediados de los años veinte el jazz fue ampliando sus espacios y su público y filtrándose intensivamente en otros espectáculos. Por una parte, cada vez fue menos difícil encontrarlo también en ciudades que entonces ya contaban con una población considerable, como Valencia, Sevilla, Zaragoza, Málaga y Bilbao, y, en época estival, en las localidades de veraneo del Cantábrico y del Mediterráneo. Por otra, como ha mostrado Celsa Alonso, la integración del jazz en el teatro lírico fue un agente de modernización de la escena musical española en los años veinte y treinta.² La presencia del jazz en España se incrementó en paralelo a varios procesos socioeconómicos que tuvieron lugar durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): el crecimiento demográfico, la urbanización e industrialización del país, y el establecimiento de un consumo de masas vinculado en buena medida a la cultura de origen norteamericano.³

A la hora de valorar la relevancia del jazz en los ensayos y crónicas de los años veinte, probablemente se haya supervalorado la especialización e independencia de la crítica musical española de entonces: efectivamente, numerosas reseñas musicales del momento fueron escritas por literatos como Eugenio d'Ors, César Arconada o Juan Rejano, y por críticos de arte como Carlos Bosch o Sebastián Gasch, entre otros. Pero que una parte significativa de quienes escribieron sobre el jazz fueran escritores no tenía tanto que ver con la indiferencia de los musicógrafos como con la escasa autonomía y las permeables fronteras de lo que entonces se consideraba "crítica musical".

Ahora bien, el jazz no formó parte regular de las reflexiones y debates musicales, literarios y artísticos en general en España hasta mediados de los años veinte, coincidiendo con los cambios en sus formas, sus espacios y su recepción. Y aun entonces, cuando se convirtió en un referente significativo de la reflexión artística y de la retórica literaria, sus valoraciones fueron muy dispares. Al analizar el discurso de los escritores sobre el jazz, la vanguardia literaria de los años veinte ha sido tratada como una corriente estética unitaria, y los diversos juicios sobre esta música se han atribuido a meros gustos personales. Pero una fragmentación del discurso vanguardista de esta época ayuda a explicar las diferentes valoraciones del jazz. Para ello utilizaremos la clásica división del modernismo que Peter Bürger propuso en la década de los setenta y que Andreas Huyssen sintetizó hace más de veinte años. Estos autores distinguen dos grandes trayectorias del modernismo hasta los años treinta del siglo xx, que se corresponden con actitudes muy diferentes hacia la cultura de masas: el «alto modernismo», una gran variedad de discursos y prácticas estéticas formalmente experimentales que desdeñaban las circunstancias políticas, sociales y económicas; y la «vanguardia histórica», cuyo culto a lo novedoso no estaba reñido

¹ Para una descripción del aristocrático ambiente en las primeras actuaciones de "jazz-band" en el Palace, véase *Fiestas modernas*, «La Correspondencia de España», 25 de octubre de 1919.

² CELSA ALONSO, "Mujeres de fuego": ritmos "negros", transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata, «Cuadernos de Música Iberoamericana», 2009, n. 18, pp. 135-166.

³ EDUARDO GONZÁLEZ CALLEJA, *La España de Primo de Rivera: La modernización autoritaria, 1923-1930*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 259-291.

con un notable interés por sus vínculos con la vida cotidiana, la tecnología y la cultura urbana.¹ Aunque esta división nos parece excesivamente simplificadora y selectiva, concordando con Hal Foster y Richard Murphy en que tanto el modernismo como la vanguardia fueron más plurales de lo que Bürger y Huyssen han mostrado,² la consideramos suficiente y funcional para lo que intentamos explicar aquí.

La polémica de la cultura de masas fue una constante en España una vez finalizada la Gran Guerra, en 1918. El filósofo José Ortega y Gasset fue uno de los que lideraron el elitismo cultural y el temor a que el arte se desvaneciese en el gusto de la mayoría. Estas ideas, dicho sea de paso, contrastaban con las reivindicaciones políticas de aquel joven Ortega que, desde posiciones secundarias del campo e influido por el vitalismo, había sido uno de los azotes del modernismo literario madrileño y su estética de la autonomía entre 1904 y 1910.³ Ya en 1919 escribió un pequeño ensayo, *Musicalia*, en el que, denigrando «la música romántica de Schumann y Mendelssohn» y defendiendo «la nueva música de Debussy y Stravinsky», afirmaba que «cuanto vale algo sobre la tierra ha sido hecho por unos pocos hombres selectos, a pesar del gran público, en brava lucha contra la estulticia y el rencor de las muchedumbres». ⁴ Estas palabras, que preservaban la autonomía del "buen arte" y abocaban éste a la impopularidad, anticipaban muchas de las ideas que este autor desarrollaría más tarde en *La deshumanización del arte*, de 1925, y *La rebelión de las masas*, de 1930. Ortega no escribió regularmente sobre jazz, pero en un artículo publicado en 1925 en el diario «La Nación», de Buenos Aires, declaró que «el jazz-band con su negro antropoide» era la consecuencia directa del fracaso de la vana aspiración wagneriana de «convertir a la música en un poder soberano de la historia». El jazz representaba la «humillación de la música» y su regreso «al fondo del banquete y al rincón del sarao». ⁵

Ortega cumplió un importante papel legitimador de la vanguardia dentro del campo artístico ya desde 1923 al separar del arte nuevo, de manera «radical» e

¹ PETER BÜRGER, *Teoría de la vanguardia* [1974], Barcelona, Península, 1987; ANDREAS HUYSSEN, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* [1986], Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002; véase, sobre todo, el capítulo 1 del libro de Huyssen "La dialéctica oculta", pp. 19-40. En otro estudio clásico y coetáneo al de Huyssen, Matei Calinescu optó por una división similar aunque siguiendo criterios fundamentalmente estéticos: él diferenció entre modernismo anglosajón y vanguardia continental, considerando esta última como «una parodia de la modernidad misma deliberada y autoconsciente», caracterizada tanto por la exageración y la crítica del modernismo como por su admiración y mimesis (MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* [1987], Madrid, Tecnos, 2003, p. 146).

² RICHARD J. MURPHY, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

³ SUSANA BARDAVÍO-ESTEVAN, *El modernismo desde dentro: discurso de la "gente nueva" y campo literario en la prensa modernista madrileña (1897-1907)*, Tesis doctoral, The City University of New York, 2010, pp. 174-191; ERIC STORM, *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 313-341.

⁴ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Musicalia*, en *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1983, II, pp. 235-244.

⁵ ORTEGA Y GASSET, *Pleamar filosófica*, en *Obras completas*, cit., III, p. 346.

«irreductible», no sólo a las masas sino también a «los viejos». ¹ La actitud de Ortega fue compartida por algunos escritores y musicógrafos que se hicieron muy visibles al colaborar en las principales publicaciones de Madrid. Uno de ellos fue el destacado crítico musical Adolfo Salazar, quien defendía que la verdadera música, la «música nueva», «no podrá ser apreciada justamente ni gozada en su integridad más que por los criterios o receptividades que hayan nacido o se hayan ordenado bajo la ley de la misma necesidad vital». ² Al contrario de lo que afirma Juan Herrero Senés, Salazar se ocupó del jazz en repetidas ocasiones, tratándolo siempre peyorativamente. ³ El problema de esta música no era, según él, el primitivismo o la inmoralidad que le achacaban los tradicionalistas, sino precisamente su corrupción de la auténtica música negra a través de su comercialización e industrialización. En una de sus entregas sobre «la epidemia del “jazz-band”» en «El Sol» señalaba que lo que se podía escuchar en Europa era, en realidad,

Un producto neoyorquino traducido al esperanto de costumbres de la sociedad internacional, [...] [que] no tiene más contacto con su origen primitivo que la sincopación negra, la afición [...] por algunos instrumentos de percusión, [...] y el *glissando*, reminiscencia negra de los antiguos portamentos vocales europeos, [...] ha pasado en el “jazz-band” a los instrumentos “a coulisse”, como el trombón de varas, tan característicamente empleado por ellos. ⁴

Estas cualidades, continuaba Salazar, hacían del jazz un fenómeno «semisalvaje y a la par ultracivilizado», vinculado al ocio del gran hotel, del dancing y del cabaret. Numerosos escritores del momento, muchos de ellos cercanos a Ortega, participaron de las negativas ideas de Salazar sobre el jazz y mostraron de formas diversas su desprecio o su indiferencia hacia esta música, sus espacios y sus medios de difusión. Eugenio d'Ors lo tildaba en 1925 de «calamidad» y de «aturdimiento» con el «ritmo más riguroso», objeto de un culto popular «especial y fanatizado» que «tiene por sagrario una bocineta de gramófono, por especie de sacramental unos discos negros». ⁵ Para Valentín Andrés Álvarez, los espacios masivos y predilectos del jazz, el dancing y el cabaret, eran entonces lugares de decepción, frivolidad y cinismo. ⁶ Dejando aparte particularidades individuales, la actitud hostil o desafecta de estos autores hacia el jazz, identificado con la cultura de masas, los sitúa próximos a lo que Huyssen califica como «alto modernismo».

Pero hubo otra tendencia que tomó positivamente el jazz como emblema de la vida cotidiana moderna, industrial y cosmopolita, resaltando su relación con uno de los temas básicos que iban a inspirar a gran parte de la nueva vanguardia: la

¹ ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, cit., III, p. 194.

² ADOLFO SALAZAR, *Música y músicos de hoy*, Madrid, Mundo Latino, 1928, pp. 48-49.

³ JUAN HERRERO SENÉS, *El arte nuevo y el jazz: el cifrado del siglo XX*, en *Vanguardia española e intermedialidad...*, cit., pp. 317-330.

⁴ ADOLFO SALAZAR, *La vida musical: La epidemia del “jazz-band”*, «El Sol», 6 de agosto de 1927.

⁵ EUGENIO D'ORS, *La vida breve, 1925-1926*, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 350-351.

⁶ JOSÉ MANUEL DEL PINO, *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995, p. 98.

tecnología y el dinamismo que ésta provocaba en el mundo urbano del momento. El maridaje entre jazz, ruido, tecnología y ciudad y sus virtudes quedó patente en los ensayos y poesías de César Arconada, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Concha Méndez, Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre, Francisco Ayala o Fernando Vázquez Ocaña, entre otros. ¹ Este tratamiento del jazz tuvo también paralelismos evidentes con el que le dispensaron Jean Cocteau y el grupo de *Les Six* en París (particularmente Darius Milhaud). ² Se trataba de una actitud afín al culto a la máquina y la ciudad como rechazo del pasado, como ruptura de la tradición artística, que compartieron muchos intelectuales europeos desde 1909 (futurismo, dadaísmo, constructivismo ruso, primera etapa del surrealismo) y que Bürger y Huyssen diferenciaron como «vanguardia histórica».

Quien también presentaba claras coincidencias con estas ideas era el escritor Ramón Gómez de la Serna, introductor en España del futurismo de Marinetti y uno de los intelectuales españoles que más efusivamente acogió el jazz. Se ha escrito mucho a propósito de su texto *Jazzbandismo*, leído por él mismo el 26 de enero de 1929 en el estreno del largometraje sonoro *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), de Alan Crosland. ³ Este ensayo, ampliación de un artículo suyo aparecido dos años antes en el periódico «El Sol», ⁴ fue publicado días después en dos números sucesivos de la revista «La Gaceta Literaria» e incluido luego, nuevamente con variaciones, en su libro *Ismos*. Se trataba de un panegírico del jazz como representante del dinamismo de la vida urbana a finales de los años veinte. Gómez de la Serna juzgaba el jazz en términos muy similares a los de Salazar, como «abrazo de dos civilizaciones», como conjunción de primitivismo y modernidad, en la que primaba esta última, hasta el punto de afirmar que «los negros que viniesen a Europa saliendo de su país con los oídos tapados, al llegar al cabaret jazzbandático oírían con sorpresa el guiriguay del jazz y les parecería música de metrópoli». ⁵ La gran diferencia entre ambos era que Gómez de la Serna no veía en esas transferencias de la modernidad urbana al jazz ninguna corrupción, sino precisamente su principal valor.

Juan Herrero Senés ha señalado que *Jazzbandismo* subrayaba la capacidad del jazz para simbolizar «el ideal estético deshumanizado» y «para romper la distinción entre arte y vida», lo que parece una contradicción. ⁶ Resulta difícil ver las premisas de Ortega o Salazar en un texto que sostenía que las principales virtudes del jazz eran «sacar el mundo a la superficie», contener en cada una de sus

¹ Para una sucinta recopilación de citas del jazz en la obra de estos autores, véanse ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN, *La Generación del 27 y el jazz*, «Litoral», 2000, n. 227-228, pp. 181-196; PATRICIO GOIALDE PALACIOS, *La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27*, «Musiker», 2011, n. 18, pp. 497-520.

² MAURICE GENDRON, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2002, pp. 82-116.

³ El estreno y las actividades que lo rodearon, en ROMÁN GUBERN, *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 283-288.

⁴ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Variaciones: El alma del jazzbandismo*, «El Sol», 1 de enero de 1927.

⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, *Jazzbandismo*, «La Gaceta Literaria», 15 de febrero de 1929, n. 52; las citas que siguen son del mismo texto, repartido entre los números 51 y 52 de «La Gaceta Literaria».

⁶ HERRERO SENÉS, *loc. cit.*, pp. 325 y 327.

piezas «una cosa de viaje alrededor del mundo» y «todo el desplante de la vida moderna». A través de la exaltación de la experiencia cotidiana y el sonido de la calle, de la mezcla de «música y vida como dos mares a través de anchísimo estrecho», Gómez de la Serna adoptaba una estética humanizadora. Lo mismo ocurría con César Arconada, quien entendía que la música del futuro debía recoger «la vibración acelerada, la desbordante sonoridad, el ritmo quebrado y loco de la época moderna. La música debe, en este sentido, ir hacia la ciudad».¹ A propósito de una visita del compositor Darius Milhaud a Madrid, Arconada defendió los principales logros del grupo parisino de *Les Six* y, de paso, del jazz, el music-hall y la reproducción técnica:

Oposición. Contradicción. Extremidad. Contra una música exquisita, como la de Debussy, ellos opusieron una música plebeya. Herejía contra devoción. Espíritu de calle contra espíritu selecto. Pero en esa hora, cuando ellos bajaron a la calle a inspirarse, la música ya estaba en la calle. Hasta el momento – concretamente imprecisable – de la guerra, la calle no tenía música. Incluso la mala música era todavía de salón. El vals se bailaba honestamente, en habitaciones, alrededor de las familias. Había barcarolas para la bonita voz de mademoiselle. Y las canciones populares eran tiernos idilios de Miní. Pero todo esto acabó un día. Vino el jazz, los music-hall, el gramófono, la pianola, el altavoz. Y la música, demasiado estruendosa para ser de gabinete, bajó a la calle. Se instaló en las esquinas, en los bulevares, en el cabaret, en el bar, en el restaurant. Era lo inmediato: Mademoiselle bajó a la calle a comprar un gramófono. Los jóvenes músicos bajaron a comprarse varios francos de música vulgar para hacer miedo a Debussy. Y Debussy – naturalmente – murió sin comprender la murga.²

Arconada resumía aquí algunos de los principales desafíos de esta vanguardia: sustitución de la originalidad por la reproducción técnica, oposición al aura de la obra y elogio de lo ordinario. Eran esas premisas las que llevaban al escritor palentino a anteponer la música de *Les Six* al impresionismo, Milhaud a Debussy. Lo que buscaba esta tendencia vanguardista era una conexión con la realidad, pero no a través de la imitación sino de la estilización, la deformación y la síntesis. Estas formas de representación antimiméticas y antiburguesas fueron las únicas coincidencias que José Díaz Fernández encontró en 1927 entre el arte deshumanizado de Ortega y el nuevo arte proletario de función social que él defendía ya desde la revista «Post-Guerra» y al que luego se adherirían otros entusiastas de la modernidad urbana industrial y del jazz como el propio Arconada.³

Así pues, uno de los objetivos de esta “vanguardia histórica” fue cuestionar la autonomía del arte integrándolo con la vida, como señaló Bürger, manteniendo su carácter antirrealista, y la referencia a la cultura de masas cumplió para ello un papel capital. Desde las páginas de «La Gaceta Literaria», Juan Gil-Albert contrapuso todavía en 1931 la danza de la bailarina clásica Anna Pávlova, «suprema

¹ CÉSAR M. ARCONADA, *Hacia un superrealismo musical*, «Alfar», febrero de 1925, pp. 22-28.

² CÉSAR M. ARCONADA, *Milhaud, en España*, «La Gaceta Literaria», 15 de mayo de 1929, n. 58, pp. 1-2.

³ JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ, *Acerca del arte nuevo*, «Post-Guerra», 25 de septiembre de 1927, n. 4, pp. 6-8. Para un análisis reciente y detallado de este “hilo rojo” de la literatura española desde los años veinte, véase MANUEL AZNAR SOLER, *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla, Renacimiento, 2010, 1.

pirueta del arte por el arte», al baile cismático de Josephine Baker.¹ No obstante, aquí nos interesa destacar las estrategias más prácticas de esta vanguardia contra los valores estéticos burgueses: el rechazo de la experiencia individual y meramente contemplativa del arte en favor de una búsqueda de nuevas audiencias y un estímulo de prácticas físicas y directas para una esfera pública, como han señalado autores como Hal Foster o Benjamin Buchloh.² Fue en esa subversión estética donde las nuevas formas del jazz acogidas en España desde 1925 tuvieron una importancia fundamental.

JAZZ Y ESTÉTICA DE LA OBJETIVIDAD

Los cambios que experimentó el jazz en España desde 1925 estuvieron marcados por la llegada al país de célebres intérpretes y bailes novedosos, acogidos con entusiasmo por el público. El primer visitante de renombre fue Sam Wooding, pionero en hacer una gira por Europa con una orquesta – The Chocolate Kiddies – compuesta íntegramente por músicos afroamericanos. En enero de 1926 actuaron en Barcelona, en el Teatro Olympia, y en Madrid, en el Teatro Infanta Beatriz y delante de la familia real. Con ellos llegó, como señaló la crítica, «el espectáculo más original y sui-generis que se ha presentado en Barcelona y que constituye el tema no sólo en los círculos teatrales sino también entre el público en general». Consistía en una primera parte de «cabaret negro de Harlem», una segunda de «concierto» y una tercera y última de «cantos, bailes, escenas, costumbres y excentricidades de los negros norteamericanos».³

En 1929 volvieron a España, cosechando todavía mayores éxitos en varios *dancings*, teatros y cines de Madrid, durante los meses de abril y mayo, y de Barcelona, en junio y julio. Con ellos actuó Lulu Gould, que la publicidad presentó como «la mestiza émula de Josephine Baker, que baila tan bien como ella, con la particularidad de no conocerla siquiera».⁴ No fue la primera ni la última bailarina proclamada en España gran rival de la Baker, cuya fama había excedido para entonces, en buena medida gracias al cine, la que le habían proporcionado años atrás sus éxitos en el Folies Bergère y otros establecimientos de París. Nadie sabía entonces que “la Perla Negra”, “la Venus de Ébano”, iniciaría pocos meses después una gira por España que la llevaría desde febrero a abril de 1930 a Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Valladolid, Granada, Córdoba, Málaga e incluso a Huesca, entonces una pequeña localidad de apenas 15.000 habitantes. La siguiente visita de excepción fue la de la orquesta del británico Jack Hylton, entonces considerada por la crítica la principal agrupación de jazz, que actuó únicamente en Barcelona el 23 y el 24 de junio de 1930, rodeado de gran expectación.

¹ JUAN GIL-ALBERT, *Ana Pavlova: Último baluarte del zarismo*, «La Gaceta Literaria», 1 de noviembre de 1931, n. 117, p. 9.

² BENJAMIN BUCHLOH, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA, MIT, 2000; HAL FOSTER, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA, MIT, 1996.

³ *Música y teatros*, «La Vanguardia», 19 de enero de 1926.

⁴ *Monumental Cinema*, «ABC», 14 de mayo de 1929.

Aquellos espectáculos fueron concebidos como una auténtica novedad por el público y los críticos de las ciudades españolas debido a la importancia que sus protagonistas concedían a lo físico y a lo visual en sus interpretaciones musicales. Si Sam Wooding and His Chocolate Kiddies sirvieron en su primera visita a España como emisarios del charlestón, un baile de origen afroamericano que se había difundido en 1925 por las grandes ciudades de Estados Unidos, tres años después hicieron lo propio con el *black bottom*. Frente a los bailes que habían dominado los salones españoles en el primer cuarto del siglo xx, estas frenéticas danzas, que durante la Gran Depresión quedarían subsumidas en el Lindy Hop, exigían coordinar y mover velozmente al son de la música muchas partes del cuerpo: los bailarines saltaban adelante y atrás, daban enérgicas patadas laterales, agitaban los brazos, contoneaban incesantemente el cuerpo, giraban sobre sí mismos, flexionaban y movían las rodillas, balanceaban y deslizaban los pies. Su teatralidad los convertía en bailes escénicos, danzas que ya no se limitaban a seguir el ritmo con los pies sino que eran parte inmanente del espectáculo. Las actuaciones de Sam Wooding and His Chocolate Kiddies, «un éxito extraordinario», se desarrollaban «entre el entusiasmo del público, llegando hasta el deseo, influido por el frenesí de los danzarinés negros, de brincar y saltar en la butaca al compás del ritmo endiablado del jazz-band». ¹ El periodista Juan Spottorno y Topete, bajo su seudónimo Gil de Escalante, reflejó la preocupación de aquellos sectores sociales conservadores que demandaban una mayor sobriedad corporal en el entretenimiento: «¿El charlestón...? No me hable usted del charlestón, señor. En el mejor de los casos, parece un baile de negros que padecieran de epilepsia». ²

Las anheladas y celebradas apariciones de Josephine Baker en España, desde diciembre de 1928 en los cines (*La sirena de los trópicos*, 1927) y unos meses después sobre los escenarios, no hicieron sino acrecentar la fiebre por esta nueva estética del movimiento, la improvisación y la exuberancia, ensalzando con ello todavía más lo somático respecto a lo meramente contemplativo. Con su exacerbada expresividad, Baker parecía articular e ilustrar la música con su cuerpo, más que acompañarla. A la hora de describir sus bailes, se ha enfatizado mucho su espontaneidad, violencia y “primitivismo”, pero buena parte de sus movimientos eran repeticiones vertiginosas milimétricamente calculadas, casi automáticas. Como ha señalado recientemente Anne Anlin Cheng, fue seguramente esa conjunción de fórmula e irregularidad, de mecánica e improvisación, lo que mejor conectó a Josephine Baker con la modernidad urbana de los años veinte que, al mismo tiempo, transgredía. ³

Pero las danzas no fueron el único espectáculo original sobre los escenarios. La idea de que las orquestas y su música sencillamente “acompañaban” a estos artistas y sus bailes hace poca justicia a lo que el público podía ver y oír. En

primer lugar, conviene aclarar que más bien eran los bailarines quienes debían adaptarse a la música e improvisar, y no al revés. El *tempo* o velocidad de la música de baile de origen norteamericano se aceleró bruscamente a mediados de los años veinte. En los cinco discos que Sam Wooding and His Chocolate Kiddies grabaron para el sello Parlophon en su última visita a Barcelona, el *tempo* oscila entre los 180-200 pulsos por minuto de los temas más lentos (lo que, recordemos, equivalía al baile más rápido hasta 1925, el quick-step) y los 240-276 pulsos por minuto. ¹ Podría pensarse que esa velocidad fue debida a las limitaciones del disco, pero la orquesta de Wooding sólo agotó los tres minutos de cada cara con algunas piezas y estuvo lejos de hacerlo en las más rápidas. Por otra parte, Josephine Baker se movía a unos 240 pulsos por minuto en la exitosa *La sirena de los trópicos*, y sabemos que entonces se quejaba de que algunas agrupaciones la hacían moverse incluso más deprisa. ² Otra característica que podemos escuchar en aquellos discos es que muchas piezas utilizan ya a menudo un compás de 4/4 que marcaba los cuatro tiempos, proporcionando una base rítmica cómoda para dislocar la melodía haciendo énfasis en la síncopa o desplazamiento de los acentos. Estos procedimientos, providenciales para enlazar estos bailes con el lindy hop y el swing posteriores, resaltaban la importancia y precisión del *tempo* y del ritmo, facilitando el baile.

En consonancia con su argumento del antimimetismo, Brian Patrick sostiene que el virtuosismo, la improvisación y «la creación de piezas originales de alto valor musical» eran ajenos al jazz que conocieron los escritores españoles en la segunda mitad de los veinte. Las grandes figuras que aportaron esos valores al jazz, como Louis Armstrong o Duke Ellington, tenían entonces un papel secundario y, por tanto, el énfasis de la vanguardia literaria en esos parámetros se debía también a una inversión simbólica de la realidad musical. ³ En su loable objetivo de «ver el jazz tal y como era en los años veinte», Patrick parece haber rescatado el modelo dialéctico de dos estilos aislados y opuestos con el que la historiografía explicó hasta los años noventa el devenir del jazz en los “Roaring Twenties”: el *sweet* del violinista blanco Paul Whiteman, afectado y sensibilero, dominó hasta mediados de la década; el *hot* de los afroamericanos Armstrong y Ellington, espontáneo y auténtico, comenzó a despuntar en el segundo quinquenio.

Pero este rígido esquema parece haber tenido contornos mucho más difusos. Como ha escrito Robert Crease, a finales de los años veinte, aunque las orquestas fuesen caracterizadas como *sweet* o *hot*, las más célebres debían poseer ambos perfiles y utilizarlos según lo exigiera la ocasión. ⁴ El caso español permite concretar esta idea. A los musicólogos nos sorprende hoy tanto la densa polifonía creada por apenas una docena de instrumentistas, en el caso de los Chocolate Kiddies, como la precisión, coordinación y balance dinámico de la nutrida or-

¹ Varias piezas se encuentran hoy en cuatro discos compactos del recopilatorio *Histories del jazz a Catalunya* (Discmedi, 1998).

² BENNETTA JULES-ROSETTE, *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*, Urbana, University of Illinois Press, 2007, p. 179.

³ PATRICK, *op. cit.*, pp. 558-559.

⁴ ROBERT P. CREASE, *Jazz and Dance*, en *The Cambridge Companion to Jazz*, eds. Mervyn Cooke y David Horn, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 76.

¹ «La Vanguardia», 19 de enero de 1926, pp. 14 y 26.

² GIL DE ESCALANTE [Juan Spottorno y Topete], *De sociedad. Ecos diversos*, 13 de mayo de 1926, p. 14.

³ ANNE ANLIN CHENG, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2011, pp. 122-131.

questa de Jack Hylton. En ambos casos es perceptible ya una seria preocupación por el arreglo y la espectacularidad, y una incipiente división de la orquesta en secciones (madera, metal y rítmica). No es extraño. En 1924, Wooding estaba fascinado con la orquesta de Paul Whiteman, al igual que su gran rival en Nueva York, Fletcher Henderson, el líder de una orquesta negra en la que tocó temporalmente un joven Louis Armstrong. Wooding y Henderson tomaron algunas de las técnicas de Whiteman, como el protagonismo otorgado a los saxofones y la textura responsorial entre secciones. Pero, al mismo tiempo, mantuvieron elementos de la música negra anterior, como la improvisación individual y colectiva sobre una sucesión prefijada de acordes, conocida como *faking*.

Cuando Wooding tocó en España por primera vez, una parte de sus arreglos era de otro joven músico negro entonces casi desconocido: Duke Ellington. Cada músico de Sam Wooding tocaba dos o tres instrumentos, que iba intercambiando ordenada y continuamente a lo largo de la actuación. Además, como se aprecia en las grabaciones, los intérpretes, sobre todo los de instrumentos de metal como la tuba, el trombón o la trompeta, recurrían a menudo al *hokum*, es decir, los efectos vocales, instrumentales y visuales exagerados y humorísticos que imitaban animales y sonidos callejeros, procedentes del teatro musical ambulante. También es evidente que la orquesta de Jack Hylton, sobre todo cuando visitó Barcelona en 1930, había asumido muchos de aquellos elementos: la textura de pregunta-respuesta, los movimientos de los músicos acompañando la música, la combinación de arreglo grupal e improvisación individual. Lo que «convulsionó a los aficionados y a buena parte de la profesión musical» barcelonesa no fue tanto su sonido como su puesta en escena.¹

Las actuaciones de estas grandes agrupaciones tuvieron como denominador común una máxima: el jazz era entonces un entretenimiento en el que lo sonoro era fundamental, pero al mismo tiempo no era suficiente. Este cambio estuvo muy unido a los nuevos espectáculos (el cine, la revista) y espacios (el dancing, el cabaret popular) de masas a los que se adhirió el jazz desde mediados de los años veinte. Al tiempo que lo audiovisual ganaba en presencia, lo cerebral y lo narrativo dejaban de ser indispensables. Obviamente, los espectáculos descritos hasta aquí no fueron los únicos, pero sí se erigieron en referencias básicas para los artistas que actuaron en España y para la crítica. Bailarinas como la citada Lulu Gould, Reyes Castizo, Sadie Hopkins, Ruth Bayton, Little Esther y tantas otras fueron presentadas como “rivales” o “émulas” de Josephine Baker. La originalidad del espectáculo de otro destacado visitante, el bailarín norteamericano Harry Fleming, que había obtenido resonantes éxitos en los teatros de París en 1927 y 1928, fue entendida en los mismos términos que la revista de Sam Wooding el año anterior: «“Hello Jazz” no tiene acción; es un espectáculo absolutamente distinto de todos cuantos se han visto en Barcelona. Esto dijimos entonces, cuando “Chocolate Kiddies”, y bastaría repetirlo para dar ahora la idea más acertada del espectáculo de Harry Fleming».²

¹ JORDI PUJOL BAULENAS, *Jazz en Barcelona, 1920-1965*, Barcelona, Almendra Music, 2005, p. 38.

² *Música y teatros*, «La Vanguardia», 4 de junio de 1929.

Las principales orquestas españolas de aquellos años – Demon’s Jazz, Durán Boys, Excelsior, Harry Riquer’s, Jaime Planas y sus Discos Vivientes, Melody Boys, Napoleon and His Boys – compartieron en mayor o menor medida los modelos de Wooding y Hylton, cuyas visitas fueron seguidas de un periodo fecundo en nuevas agrupaciones. La mayor parte de estas “jazz-bands” contaban con una orquestación regular: violín, trompeta, saxofón alto, saxofón tenor, piano, contrabajo y batería. Las indicaciones y *divisi* de las partituras y las ilustraciones de la época revelan que había varios instrumentos por parte. Como se puede observar en las fotografías, la importancia de lo visual afectó también a la promoción de las orquestas: si hasta mediados de los veinte se primaron las imágenes estáticas, desde entonces se difundieron el fotomontaje, la composición y las figuras de los músicos en movimiento.¹

La relevancia de lo visual pudo tener incluso consecuencias a nivel organológico. Según las fotografías y las descripciones, el trombón utilizado por las orquestas de jazz en Barcelona y en Madrid a principios de los años veinte era casi exclusivamente el trombón de varas y no el de pistones. El 24 de marzo de 1921 se citaba en «La Vanguardia» que el director de la Banda Municipal de Barcelona, Juan Lamote de Grignon, había sustituido los trombones de pistones por los de varas, «tan injustificadamente caídos en desuso».² Es de suponer que la predominancia del trombón de pistones, más barato y técnicamente más fácil, se mantuvo más allá de las orquestas sinfónicas y bandas profesionales, especialmente cuando conocemos su considerable pervivencia en las bandas populares españolas hasta fecha reciente. Por las representaciones gráficas que se conservan, es probable que la presencia ineludible del trombón de varas en las orquestas de jazz obedeciese tanto a motivos sonoros como visuales, debido a la espectacularidad de los portamentos o *glissandi* (deslizamientos rápidos de la vara). Las partituras parecen confirmar esta hipótesis, ya que existe una exagerada abundancia de portamentos en intervalos muy amplios. Esta creciente presencia de un modelo de trombón determinado nos proporciona información adicional sobre la simbología del jazz, relacionada con sus connotaciones espectaculares.

Como ya señalamos, varios escritores de vanguardia ejercieron como críticos musicales en los años veinte. Que estos literatos no fueran músicos o musicógrafos profesionales no significa que no apreciaran o no les interesaran los elementos formales de aquello que escuchaban. Es discutible afirmar, como hace Patrick, que el antimimetismo implicara una postura antiformalista hacia la música en la vanguardia literaria y supusiera la definición del jazz únicamente en términos extramusicales.³ De hecho, los escritores españoles recurrieron a menudo a la descripción de los elementos sonoros para justificar sus argumentos estéticos. El propio Arconada señalaba en su artículo sobre Milhaud la necesidad de apor-

¹ A estos efectos son impagables las numerosas y cuidadas ilustraciones que acompañan el citado libro de Jordi Pujol Baulenas sobre el jazz en Barcelona, sorprendentemente ignorado por Robert Davidson.

² *Tivoli: Banda Municipal*, «La Vanguardia», 24 de marzo de 1921.

³ PATRICK, *op. cit.*, p. 559.

tar razones formales para la valoración de la obra del compositor francés, más allá del juicio funcional o simbólico:

Hay que exaltar con brío a toda – toda – la música moderna. Pero a este amigo exigente – joven moderno, militante y actual – que dice: “Milhaud no me agrada”, no podemos convencerlo con el calificativo fácil: “¡es moderno!”, sino que hemos de darle, para su convencimiento, razones intrínsecas, de obra, y no razones externas, de circunstancias, de posiciones. [...] Milhaud es – acaso con Auric – el que más fielmente ha seguido el credo estético de Cocteau. Casi toda su música tiene espíritu de calle. Quiero decir: estridencias, más que delicias. [...] La música de Milhaud da esa impresión de desfase vertiginoso, [...] potencia la vulgaridad, la transforma, exasperándola, irritándola. Para ello utiliza todos los medios técnicos que le pueden ser útiles: el timbre por ejemplo, o la politonalidad. [...] Así como los impresionistas necesitaban formar una atmósfera, un clima, los músicos modernos necesitan organizar una violencia: de ritmos, de tonalidades, de disonancias, de timbres.¹

Por no detallar los elementos sonoros del jazz, por ver éste más como un estilo o un modo de vida que como un género con características específicas, el *Jazz-bandismo* de Gómez de la Serna ha sido visto como prueba del escaso interés de la vanguardia por las particularidades formales de esta música. Según esa visión, el escritor madrileño conectaba el jazz con los valores de la vida moderna, «sin adoptar una perspectiva propiamente musicológica, o siquiera estética».² Esta visión conecta la vanguardia española con la europea a través de la clásica idea de la «desestización» o «desublimación» del arte.³ Pero el artículo de Gómez de la Serna sí hace referencia a cualidades formales del jazz, si bien es cierto que las partes que se ocupan del tema no se encuentran entre las reproducidas habitualmente. Entre metáforas y greguerías, el autor hacía una tipología de los instrumentos de jazz (los de percusión, «a los que se puede asimilar el banjo», y los de viento, «glisantes, ligeros, sensuales, extrañamente dulces») y mencionaba la «perpetua conversación de los instrumentos». Gómez de la Serna dejaba constancia así de la separación evidente que se produce a mediados de los años veinte entre la sección rítmica (percusión, cuerda pulsada y percutida) y los demás instrumentos, y también de la cada vez más frecuente textura responsorial entre los vientos. Además, enfatizaba la importancia de las dimensiones cinética y visual en el jazz de entonces al recordar una actuación de la orquesta de Jack Hylton y su espectacular puesta en escena: comenzaba con sus numerosos músicos «sentados; pero poco a poco todos se levantan de su asiento, se adelantan al proscenio, saxofonizan bailando, dicen dos palabritas sentimentales en el inglés más engañoso y tenue del mundo, y después se sientan. Movimiento, movimiento...».

A esa capacidad sinestésica del jazz apelaba también meses después el escritor y crítico catalán Sebastià Gasch, para quien el arte debía poseer «un valor general, casi fisiológico. Hablar a los sentidos». Tras asistir a la actuación de la orquesta de Hylton en Barcelona, comentaba que:

El Hylton's Jazz no se dirige únicamente al oído, no es únicamente un arte del tiempo, sino que se dirige también a los ojos, es también un arte del espacio. Un arte rítmico y plástico al mismo tiempo. Este jazz es un verdadero espectáculo. Además de su valor rítmico extraordinario, posee un alto valor espectacular. Los boys de Jack Hylton subrayan los ritmos, comentan las frases musicales, con sus movimientos, empapados de sano optimismo comunicativo.¹

Si Gómez de la Serna no citó dos de las características más diferenciales del jazz de mediados de los años veinte, su velocidad y su insistente ritmo de “cuatro al compás” sobre el que mantener las continuas síncopas de la melodía, Gasch las celebró como una «necesidad primordial». Con su ritmo «preciso y seco», «penetrante e incisivo», el jazz había rescatado a la música, la cual

Había acabado por olvidar su misma esencia, había acabado por olvidar el ritmo, había acabado, arrastrada por un afán extramusical, por mezclar lastimosamente la velocidad y la lentitud sin orden ni concierto, [...] por fundir miserablemente el ritmo en la niebla, en el humo, [...] del mismísimo modo que el impresionismo pictórico había disuelto la forma en la luz. Pero vino el cubismo, en pintura. Y, en música, ha vuelto el ritmo. Y ha vuelto con los negros. Y ha vuelto con el jazz.²

Gasch defendía así la recuperación de la forma tanto en la pintura como en la música nuevas, lo cual era compatible con el bien conocido discurso antimimético de sus escritos sobre el arte. También participaban de esa visión del jazz el escritor y periodista Lluís Montanyà y el pintor Salvador Dalí, compañeros suyos en el célebre *Manifest Groc* (1928), que reivindicaba el cine, el jazz o el music-hall como emblemas de la sociedad industrial moderna y del anti-arte. Montanyà resumió en su *Elogi del jazz-band* (1926) los aspectos formales que hacían del jazz una nueva era de la música, sobre todo la síncopa y el protagonismo de los instrumentos de viento y percusión.³ Por su parte, Dalí se aficionó al jazz en el Madrid de los años veinte, al igual que Luis Buñuel, Pepín Bello o Moreno Villa, compañeros suyos en la Residencia de Estudiantes. Reflejó su interés por esta música en sus escritos entre 1927 y 1929, anteriores por tanto a su formulación de la teoría de la paranoia crítica, que, como ha señalado Antonio Monegal, comparten una preocupación por la «constatación de la realidad» en el arte, por «una estética de la objetividad» y no de la interpretación y el significado.⁴ En un artículo de noviembre de 1926, Gasch recordaba una ocasión en la que reparó en un cuadro de Dalí mientras escuchaba un disco de la Southern Syncopated Orchestra, encontrando inmediatamente similitudes entre ambos por el ritmo, es decir, «la

¹ SEBASTIÀ GASCH, *Jazz*, «La Gaceta Literaria», 15 de enero de 1931, n. 98, p. 9.

² *Ibidem*.

³ LLUÍS MONTANYÀ, *Elogi del jazz-band*, «L'Amic de les Arts», agosto de 1926, n. 5, pp. 13-14. Se trata de las mismas estructuras sonoras que el crítico musical y compositor vanguardista Rodolfo Halfiter le atribuyó al jazz un año después en la revista «Post-Guerra»: RODOLFO HALFFITER, *Jazz-Band*, «Post-Guerra», 25 de noviembre de 1927, n. 4, pp. 12-13.

⁴ ANTONIO MONEGAL, *Las palabras y las cosas, según Salvador Dalí*, en *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes*, ed. Joan Ramon Resina, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 151-176.

¹ ARCONADA, *Milhaud, en España*, cit., pp. 1-2.

² PATRICK, *op. cit.*, pp. 560-561.

³ RICHARD WOLIN, *Modernism vs Postmodernism*, «Telos», 1984-1985, n. 62, pp. 9-29.

composición ordenada de formas y colores, dirigida a los sentidos». Dalí le envió poco después una carta en la que agradecía encarecidamente a Gasch que comparase su pintura con el jazz, una de sus «más fuertes predilecciones».¹

En su énfasis en la inmediatez, el instinto, el movimiento, la rapidez, en su exaltación de la experiencia corporal por encima de la contemplación, una parte de la vanguardia española compartía conocidas máximas estéticas de la vanguardia europea, del futurismo al dadaísmo, de la *fisicofollia* de Marinetti a la sentenciosa advertencia de André Breton: «la belleza será convulsa, o no será». Pero por encima de sus distintas actitudes hacia la modernidad industrial, la cultura de masas y la experiencia física, la gran mayoría de los autores y comunidades de discurso de la vanguardia literaria española coincidían en una idea que los distinguía de parte de la vanguardia europea de entonces, sobre todo del surrealismo francés: el rechazo de una ruptura radical con la forma y la realidad. Tal premisa recorre los textos españoles sobre estética más influyentes de 1925, *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset y *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre, pero también los ensayos de Arconada sobre el “superrealismo”, o la narrativa de Gómez de la Serna. El literato ovetense Fernando Vela dejaba claro en 1927 lo que podía aportar el jazz a esta estética relacionándolo con los propios objetivos vanguardistas: «Si se vuelve a la forma es porque para haber deformación tiene que haber forma, si bien destruida. Si se vuelve al ritmo, después de la disolución en las más vagas armonías, ¿a qué ritmo es? Al de los motores del jazz-band, al ritmo más corporal».²

Varios autores han llamado la atención sobre esta resistencia de la vanguardia española a la erradicación total de la realidad como referente, sobre su acento anticartesiano en la necesidad de una “presencia” de sujeto y objeto. John Graham los ha atribuido a la conjunción de fenomenología y pragmatismo en algunos de los principales pensadores españoles del primer cuarto del siglo xx, particularmente notoria en Ortega y su lectura de Edmund Husserl a partir de William James.³ Por su parte, Gumbrecht ha relacionado esta «fascinación por la presencia» de la vanguardia con la tradición católica de España y con la pérdida de las últimas colonias en 1898.⁴ Dejando aparte las causas de esta querencia por los objetos, sus formas y contornos, Gumbrecht no es consecuente con su argumentación de raíz heideggeriana cuando explica la atracción de la vanguardia española por el jazz por desconocimiento y puro esnobismo: «Como en cualquier parte, aquellos que se preocupaban por ser “modernos” sabían mejor que bien cómo supuestamente tenían que delirar con las bandas de jazz – aunque muy pocas de ellas lograron

¹ SEBASTIÀ GASCH, *Salvador Dalí*, «La Gasetta de les Arts», 1 de noviembre de 1926, n. 60, pp. 1-2. La carta está reproducida en SEBASTIÀ GASCH, *L'expansió de l'art català al món*, Barcelona, Clarasó, 1953, p. 142.

² FERNANDO VELA, *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1927, pp. 12-13.

³ JOHN T. GRAHAM, *A Pragmatist Philosophy of Life in Ortega y Gasset*, Columbia, University of Missouri Press, 1994.

⁴ HANS ULRICH GUMBRECHT, *Producción de futuro – y de presencia: Una nueva aproximación a las vanguardias españolas de los años 1920*, en *Vanguardia española e intermedialidad...*, cit., pp. 19-36.

en realidad llegar a su país».¹ Si, como defendía Ortega en 1927, «los sentimientos, los amores y los odios, el querer o no querer, suponen el previo conocimiento del objeto»,² necesitamos algo más que la dimensión simbólica para explicar las filias y fobias de la vanguardia española de los años veinte hacia el jazz.

CONCLUSIÓN

Como bien señala Brian Patrick, todos los escritores españoles de vanguardia, ya fuesen «entusiastas o detractores de la nueva música», compartieron durante los años veinte «una misma conceptualización del jazz». En esta coincidencia, que parece reclamar una atención al objeto, Patrick ve extrañamente la demostración de que «la posición del jazz dentro del ideario vanguardista debió poco a una apreciación de su especificidad musical».³ Ésta no es la única contradicción que resulta de reducir el discurso vanguardista sobre el jazz a una retórica abstracta y endógena, sin relación pragmática con su referente. Ni la escasa presencia del jazz en España ni el antimimetismo de los escritores de vanguardia parecen causas plausibles de la relevancia que adquirió el jazz en la literatura española de los años veinte. Más allá de criterios actuales de autenticidad, aquello que los contemporáneos denominaron “jazz” se convirtió en una de las músicas más conocidas y audibles en la España de la segunda mitad de la década; y hubo tendencias literarias habitualmente vinculadas a la vanguardia e indudablemente antimiméticas que se opusieron al jazz. En este artículo hemos defendido que las circunstancias socioeconómicas, las orientaciones estéticas, las lógicas de campo y los textos literarios son fundamentales pero no suficientes para explicar la relación entre la literatura y el jazz durante la dictadura de Primo de Rivera. Ni las letras fueron un reflejo ni la música un pretexto. El estudio de la interacción entre discurso y experiencia demanda también una especificación del objeto percibido y sus contextos, y a su vez invita a explorar los efectos de ese discurso sobre el propio objeto.

El sentido y valor que la vanguardia española otorgó al jazz fue el de representar la modernidad industrial y la cultura de masas sin imitarlas. Pero esa interpretación se generalizó en el campo literario español sólo desde mediados de los años veinte, con la ampliación de espacios, de medios y de público que experimentó esta música hasta convertirse en emblema de la música de masas por un lado, y con la difusión de formas de jazz que ponían el acento en su función bailable y espectacular, por otro. Eso implicó que el jazz interesara particularmente a aquellos escritores y escritoras vanguardistas que valoraban positivamente la cultura de masas, los nuevos fenómenos cinéticos y la experiencia corporal que entonces desafiaban y transformaban las convenciones estéticas. Fueron ellos y ellas quienes relacionaron los nuevos espectáculos del jazz con la realidad urbana moderna a través de la descripción de elementos y entornos sonoros y visuales concretos que permitían tal percepción y articulación simbólica. Al hacerlo vin-

¹ *Ibidem*, p. 22.

² ORTEGA Y GASSET, *Corazón y cabeza*, en *Obras completas*, cit., VI, p. 150.

³ PATRICK, *op. cit.*, p. 566.

culaban el acto de escuchar con la presencia y la experiencia, condiciones estéticas que varios autores han señalado como ideas unánimes e incluso privativas de la vanguardia española de los veinte. Tanto la literatura como el jazz se vieron afectados por esta interacción: algunas particularidades de las formulaciones estéticas vanguardistas son incomprensibles sin esta música, y la legitimidad que el jazz disfrutó en la España de los años treinta no se puede explicar satisfactoriamente sin el discurso vanguardista previo. Este análisis pragmático-cultural de los vínculos de la música con otras expresiones artísticas, cuya potencial riqueza es sólo comparable a su dificultad, acaso requiera de una interdisciplinariedad real.