

Claudio Tarris: *Nocturnos*, 1992.  
María José Tejada: *Fabula*, 2006.  
- *Al cantar tus flores*, 2009.  
- *Iguazú*, 2010.

#### Medios de difusión

Pepe German dirige el programa *Jazz por visión*. Radio Visión de Quito, FM 91.7 en Quito y 107.7 FM en Guayaquil.  
Programa radial *Apasionados por el jazz*, transmitido en Guayaquil por 102.1 FM.  
Andrés Sebastia conduce el programa *Platinum jazz*. En Quito Radio Platinum 90.9 FM.

## A contratiempo: una breve historia del jazz en España

Iván Iglesias

La historia del jazz fuera de Estados Unidos se entiende, todavía hoy, como una importación de un género independiente y monolítico. Sin perder de vista los modelos norteamericanos, falta por hacer la historia o, mejor, las historias del jazz como transformación y adaptación fuera de su país de origen. El objetivo de este artículo es trazar las líneas fundamentales de la recepción, difusión y consumo del jazz en España en relación con la plural y cambiante sociedad que lo acogió y le dio sentido<sup>1</sup>. He de advertir al lector que aquí no encontrará listados exhaustivos de nombres ni extensos comentarios sobre grabaciones, que requerirían de un escrito considerablemente más extenso. Quien los necesite puede recurrir a los libros que han emprendido ese trabajo previamente y que se recogen en la bibliografía.

Esta síntesis se centra en los principales procesos sociales, políticos, culturales y estéticos que el jazz ha atravesado en la España del último siglo. Su material deriva fundamentalmente de estudios precedentes, prensa periódica, archivos, partituras, grabaciones y entrevistas. Se divide en tres grandes partes. La primera tiene por objeto el primer periodo de difusión del jazz, que va de las postrimerías de la Gran Guerra europea a la Guerra Civil española de 1936-1939. La segunda analiza las relaciones de este género musical con la dictadura del general Francisco Franco (1939-1975), sumamente tensas en la primera década y paradójicas en las siguientes. La tercera y última trata el desarrollo del jazz desde la transición a la democracia hasta la actualidad, tomando la crisis económica de 1993 como un punto de inflexión.

<sup>1</sup> Agradezco encarecidamente a Jorge García y a Fernando Ortiz de Urbina su atenta lectura de este artículo y sus valiosas sugerencias.

### El jazz hasta la Guerra Civil (1919-1939)

El jazz apareció en España muy pronto, prácticamente al mismo tiempo que en el Reino Unido, Francia o Alemania, considerados sus centros originarios en Europa. Las primeras actuaciones musicales que los contemporáneos calificaron como «jazz» tuvieron lugar en Madrid y Barcelona entre finales de 1919 y principios de 1920.<sup>2</sup> Esta aparición tan temprana se debió en buena medida a la difícil situación que sufría el ocio en París tras la Gran Guerra: los propietarios de establecimientos tuvieron que soportar elevados impuestos para ayudar a la reconstrucción posbélica, lo que hizo que, entre 1919 y 1921, muchos de ellos prescindieran de los espectáculos y acompañamientos musicales.<sup>3</sup> 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 Madrid y Barcelona, 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.<sup>4</sup> El término se vinculó pronto a bailes como el one-step, el ragtime o el foxtrot, 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». <sup>5</sup> Más allá de Madrid y Donostia, sabemos que el foxtrot llegó en septiembre a Barcelona<sup>6</sup> y en unos meses se había extendido 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, foxtrot, fox medio, slow-fox y one-step)<sup>7</sup> o por el carácter («melódico», «coreable», «humorístico»). El nombre era tan general y estaba tan difundido en España que podía designar partituras y grabaciones tan diferentes como las

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Según Jeffrey Jackson, el gravamen llegó a alcanzar 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 y Londres, Duke University Press, 2003, pp. 36-37.

<sup>4</sup> Jim Godbolt, *A History of Jazz in Britain, 1919-1950*, Londres, Quartet, 1984, p. 3; Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French*, op. cit., p. 10; Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 14.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> «Salón Cataluña», *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1915.

<sup>7</sup> Según una clasificación general y aproximada en pulsos por minuto: quick-step, 180-200, foxtrot, 160-200, fox medio, 120-160, y slow-fox y one-step, 108-120.

canciones de Irving Berlin y George Gershwin destinadas a musicales de Broadway, temas estándar del swing como «Caravan» o «Blues in my heart», e incluso el célebre «St. Louis blues» de W. C. Handy.

Desde los años veinte, la palabra «jazz» adoptó también un carácter genérico que se refería tanto al baile en sí (y en ese sentido era prácticamente intercambiable con el fox) como a la música que lo acompañaba y a la agrupación que tocaba esta (también llamada «orquesta» u «orquestina»). En 1939, la editorial musical Unión de Compositores todavía promocionaba a sus compositores de foxtrots como «los más celebrados autores de jazz españoles». <sup>8</sup> Por tanto, no hay duda de que el concepto general de «jazz» era entonces en España considerablemente más amplio y menos esencialista que el que solemos tener hoy en día. La crítica contaba sin excepciones a Jerome Kern, Cole Porter, Harry Warren, Nacio Herb Brown y los citados Irving Berlin y George Gershwin, fundamentalmente recordados hoy por sus canciones, entre los mejores compositores del género. La prensa y el Hot Club de Barcelona presentaron aún en 1936 las películas con música de estos autores no solo como grandes obras cinematográficas, sino también como una oportunidad de disfrutar de verdadera música hot, contrapuesta al jazz «comercial». <sup>9</sup> Entre los intérpretes, conocidos actores y cantantes como Fred Astaire, Ginger Rogers, Dick Powell y Harry Richman fueron habitualmente vinculados al jazz «auténtico».

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 cultos. A comienzos de los años veinte, la música de origen norteamericano se paseaba por los ambientes más selectos de Barcelona y Madrid,<sup>10</sup> sus centros principales, pero cada vez fue menos difícil encontrarla 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. Los espacios predilectos del jazz fueron distinguidos o exclusivos hoteles y salones de baile. Sin embargo, desde mediados de los años veinte el jazz fue filtrándose intensivamente en otros espectáculos.<sup>11</sup> Para entonces, el jazz y el cine norteamericano habían iniciado una simbiosis que iba a durar dos décadas y que coincidió con la expansión de las películas de Hollywood en España durante la Segunda República. A los foxtrots con los que las orquestinas animaban los intermedios en cines y teatros se sumó así la música de varios filmes estadounidenses. A este respecto, el estreno de *El Rey del Jazz* (1930), la llamativa y muy cuidada película dirigida por John Murray Anderson y protagonizada por la orquesta de Paul Whiteman, supuso un punto de inflexión en la divulgación del jazz en España. El filme, una serie de números musicales producidos íntegramente en el novedoso proceso 3 de Technicolor, se proyectó por vez primera el 28 de noviembre de 1930 en Madrid, en el cine Callao, y el 20 de enero en Barcelona, en el Tívoli, superando en ambos casos todas las expectativas de éxito.

<sup>8</sup> Véase la contraportada de las partituras: Nicolás suris, «Tardes radiantes», foxtrot; Amado Urmeneta, «Sea optimista», foxtrot, Madrid, Unión Musical de Compositores, 1939.

<sup>9</sup> Véase «El jazz en el Cinema», *La Vanguardia*, 11 de abril de 1936.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Celsa Alonso, ««Mujeres de fuego»: ritmos «negros», transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 18, 2009, pp. 135-166.

Entre los solistas y conjuntos de jazz extranjeros que visitaron España en los años veinte y treinta cabe destacar a varias figuras de primer orden. La primera fue Sam Wooding, uno de los pioneros en hacer una gira por Europa con una orquesta compuesta por músicos afroamericanos. Este conjunto viajó con la revista *The Chocolate Kiddies*, producida para el público europeo a partir de varios espectáculos neoyorquinos de música negra, que se había estrenado en Alemania en mayo de 1925.<sup>12</sup> En enero de 1926 actuó en Barcelona, en el Teatro Olympia, y en Madrid, en el Teatro Infanta Beatriz, ante la familia real. En 1929 la orquesta volvió a España, cosechando todavía mayores éxitos en varios *dancings*, teatros y cines de Madrid, durante los meses de abril y mayo, de Barcelona, en junio y julio, y de San Sebastián, en julio y agosto. 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».<sup>13</sup> No fue la primera ni la última bailarina proclamada en España gran rival de la Baker, cuya fama entonces excedía con mucho la que le habían proporcionado años atrás sus éxitos en el Folies Bergère y otros establecimientos de París. En aquel momento nadie sabía que la llamada «Perla Negra», «Venus de Ébano» o «Reina del Charlestón» iniciaría pocos meses después una gira por España que la llevaría desde febrero a abril de 1930 a Madrid, Barcelona, Sevilla 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 la principal agrupación europea de jazz, que actuó únicamente en Barcelona el 23 y el 24 de junio de 1930, rodeada de gran expectación y de un ambiente exclusivo y aristocrático. Aunque menos conocida, la original orquesta femenina Blue Jazz Ladies, formada por 14 multiinstrumentistas, bailarinas y cantantes, también despertó sumo interés durante su gira por España desde marzo hasta junio de 1933. Mención aparte merecen las actuaciones organizadas por el Hot Club de Barcelona, la primera sociedad de jazz fundada en España y una de las más antiguas de Europa. Su creación, en mayo de 1935, sirvió como referente para el establecimiento de clubes más modestos en otras localidades catalanas, así como en Madrid y en Valencia. Además de la publicación de *Jazz Magazine*, una revista mensual de gran calidad estética, literaria y crítica, el principal logro del Hot Club de Barcelona fue llevar a la Ciudad Condal al saxofonista y líder de orquesta Benny Carter y al Quintette du Hot Club de France (con el guitarrista Django Reinhardt y el violinista Stéphane Grappelli), que ofrecieron dos conciertos conjuntos el 29 y el 31 de enero de 1936.

Barcelona fue también en los años treinta el centro neurálgico tanto de la edición de partituras de jazz, gracias a prolíficos autores como Alfonso Vila-Piqué, Francisco Ferrer o Pedro Palau y a la imprenta de Joaquín Mora, como de la grabación de registros sonoros, con la omnipresente discográfica Odeón.<sup>14</sup> Dentro de las partituras de foxtrot podrían establecerse dos tipos principales según su instrumentación: las escritas para piano solo y las compuestas para orquesta de baile. La comparación con los registros sonoros revela que las primeras raramente se grababan, por lo que debían utilizarse

<sup>12</sup> Más información sobre Sam Wooding y *The Chocolate Kiddies* en: Deffaa, Chip, *Voices of the Jazz Age: Profiles of Eight Vintage Jazzmen*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, 14-20.

<sup>13</sup> «Monumental Cinema», *ABC* (Madrid), 14 de mayo de 1929.

<sup>14</sup> Cuyo principal rival, el sello Regal, asimismo difusor de jazz y otras músicas de baile, operaba desde 1924 en San Sebastián.

fundamentalmente como partituras de salón y para uso doméstico. Este último uso es corroborado por su escritura, ya que suelen ser más sencillas, con una o ninguna modulación y con figuras regulares, de fácil digitación y de registro reducido. Por otra parte, las obras para «jazz-band» contaban con una orquestación regular: violín, trompeta en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón tenor en si bemol, piano, contrabajo y batería. Por las fotografías y las descripciones de los periódicos sabemos que a menudo se incorporaba también una guitarra, y que el trombón de varas se fue convirtiendo progresivamente en un instrumento estable de la plantilla. Las indicaciones y *divisi* de las partituras y las imágenes de las orquestas de la época revelan que había varios instrumentos por parte.

Por número, estas formaciones podrían ser una versión de *las big bands* del jazz de Chicago y Nueva York de finales de los años veinte y principios de los treinta. Sin embargo, la instrumentación (sobre todo la presencia continua del violín y la omisión regular del clarinete y del banjo) lleva a considerarlas más bien una versión reducida de las orquestas blancas de jazz norteamericanas como la de Paul Whiteman y europeas como las de Jack Hylton y Harry Roy. La plantilla de estas últimas parece una referencia más probable, teniendo en cuenta qué agrupaciones habían introducido los bailes estadounidenses en España y cuáles se escuchaban entonces. Las programaciones de radio y las grabaciones extranjeras documentadas denotan una abrumadora mayoría de orquestas del llamado «jazz sinfónico». En marzo de 1936, el crítico de *La Vanguardia* aclaraba cuáles eran todavía los modelos para el jazz en Barcelona:

Paul Whiteman y Jack Hylton han sido, hasta hoy, las expresiones más altas, más puras y auténticas de nuestro tiempo en cuanto hace referencia a su expresión musical. En manos de uno y otro el «jazz» se sublima, adquiere cualidades clásicas; precisión, también, de eternidad. Y, sobre todo, en Jack Hylton. La labor de Whiteman es, para el crítico español sobre todo, difícilmente apreciable; ha de atenderse a los registros cinematográficos o al disco. De Hylton, en cambio, las referencias son mucho más directas. Ha actuado entre nosotros, y esas actuaciones suyas siguen sirviendo para nuestros «amateurs» como punto de referencia.<sup>15</sup>

Por otra parte, la gran mayoría de las películas de procedencia anglosajona refrendaba en la mente de la población esta idea de que, a pesar de su procedencia negra, el jazz era en los años treinta una música hecha fundamentalmente por blancos.<sup>16</sup> Las principales orquestas españolas de aquellos años compartieron en mayor o menor medida estos modelos: en Barcelona, Nic-Fusly, Durán Boys, Melody Boys, Jaime Planas y sus Discos Vivientes, Napoleon and His Boys, Casanovas Orchestra, Matas Band, Crazy Boys, Miuras de Sobré y la más famosa y activa orquesta de preguerra, Demon's Jazz, liderada por Lorenzo Torres Nin, *Demon*; en Madrid, Red Devil's Jazz Band, Blue Stars, Harry Riquer's, Los Vagabundos y Excelsior; en Valencia, la Orquesta Dolz y la Orquesta Ferrandis; en Sevilla, la Ideal Jazz...

<sup>15</sup> Alberto Gracián, «En el Urquinaona: «Esto es música»», *La Vanguardia*, 20 de marzo de 1936.

<sup>16</sup> Para un análisis de los obstáculos impuestos por el cine de Hollywood a la presencia afroamericana en las películas con alguna relación con el jazz, en concordancia con la demanda del público, véase Krin Gabbard, *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, 8-19.

La primacía del jazz «blanco» y la escasa influencia del blues, que podía deducirse de las películas y las grabaciones que entonces entraban en España, se reflejaba también en la propia forma de las composiciones. Raramente aparece en estas piezas la característica estructura de blues de dos versos, uno repetido y el otro conclusivo (AAB), y 12 compases en sucesión armónica de tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica. La forma mayoritaria era la sucesión de *chorus* o estribillos sucesivos de 32 compases (normalmente tres, debido al límite de tres minutos por cara impuesto por el disco de 78 r. p. m.), a veces con una estrofa intercalada (o *verse*, como los propios compositores lo denominaban, adoptando la terminología anglosajona), en las que se combinaban dos temas armónicamente contrastantes. Esta estructura procedía de la canción popular norteamericana y de aquellas industrias (Tin Pan Alley) y estilos (el jazz de las orquestas jóvenes de Chicago, el «jazz-sinfónico» de Paul Whiteman y el jazz de las orquestas blancas europeas) que se basaban formalmente en ella.

No obstante, este predominio del jazz hecho principal o exclusivamente por blancos no era en modo alguno absoluto: más allá de la forma y la armonía se pueden apreciar en varias obras elementos característicos del jazz de Nueva Orleans, fundamentalmente de las orquestas y grupos de Louis Armstrong y Earl Hines, y de big bands neoyorquinas de los años veinte como las de Fletcher Henderson o Duke Ellington. Esto ocurrió, sobre todo, en las orquestas de aquellos músicos que pertenecían a algún Hot Club. Un buen ejemplo es el slow-fox «La colegiala», de Antonio Matas, muestra del jazz que pudo escucharse con facilidad durante años: compuesto en 1936, formó parte de la música para la película *¡Abajo los hombres!*, una de las más proyectadas en plena Guerra Civil; al mismo tiempo se convirtió en una de las piezas más escuchadas en la radio, en la voz de la conocida actriz y cantante Carmelita Aubert, y en una de las partituras más exitosas de la Unión de Compositores. En 1943, la crítica musical todavía recordaba «La colegiala» como «el primer gran éxito del «jazz» español».<sup>17</sup>

Este fox permite ver cómo se adaptaba un estándar del jazz norteamericano a las condiciones profesionales, materiales y culturales de la España de mediados de los años treinta.<sup>18</sup> Está basado en la conocida canción «St. James Infirmary», atribuida a Joe Primrose, que Louis Armstrong ayudó a popularizar definitivamente con su grabación de 1928, e integra elementos de variados estilos de jazz. La oscura y trágica letra original fue sustituida por otra más evidente y frívola en la que una colegiala adolescente, rica y culta, declara su esperanza de encontrar el amor. Matas reemplazó, además, el tempo muy lento y fúnebre de «St. James Infirmary» (unos 60 pulsos por minuto) por un tempo de slow-fox fácilmenteailable. No hay duda de que estos cambios tenían mucho que ver con la trama de la película, pero no eran una excepción. Las amargas atmósferas e historias del blues y su tempo pocoailable nunca habían sido del completo agrado del acomodado público español de los años veinte y treinta. Frente a la peculiar forma de la canción original (una sucesión de estrofas de ocho compases), el fox «La colegiala» está estructurado en tres *chorus* de 32 compases (en el primero es la trompeta la que lleva el tema principal, en el segundo la voz, y en el tercero el piano, la trompeta y de nuevo la voz), con forma de canción, AABA, en los que A está en *mi* menor y B en el homónimo mayor. No obstante, Matas mantiene

la abreviada progresión armónica de blues cada ocho compases de la versión de Armstrong, así como una estructura de las frases en pregunta-respuesta y la improvisación colectiva. La trompeta utiliza un vibrato amplio, lento y relajado, corcheas de swing y frecuentes blue notes, recordando notablemente a Armstrong. Los solos son puntuados por las continuas respuestas improvisadas del piano y del clarinete, y este último permanece siempre en el chalumeau o registro más grave, imitando su utilización en los blues en modo menor típicos de finales de los años veinte. La cantante, por el contrario, tiene una voz aguda y brillante, distintivamente blanca, y un vibrato discreto y rápido.

Esta heterogeneidad es fácilmente comprensible por los perfiles profesionales de sus intérpretes. Antonio Matas, el autor de «La Colegiala», líder del grupo y pianista de la grabación, había sido en mayo de 1935 uno de los fundadores del Hot Club de Barcelona. Esta asociación, la primera de sus características creada en España, aunque no fue beligerante contra el jazz de las orquestas blancas, se dedicó fundamentalmente a la defensa y difusión del jazz de intérpretes afroamericanos.<sup>19</sup> Así pues, tanto él como sus músicos, y aunque compaginasen el jazz con otras músicas, estaban familiarizados con la música de Armstrong, Hines, Henderson o Ellington. Sin embargo, varios detalles demuestran que el concepto de solista que se había consolidado con estos intérpretes a finales de los años veinte no había sido asumido todavía en España: en el disco no aparece el nombre de ninguno de los músicos, ni siquiera del trompeta, que al menos tiene tanto protagonismo en la pieza como la vocalista; y todos ellos tienen un estilo fundamentalmente mimético, frente a la individualidad y originalidad que ya eran imprescindibles entonces en los Estados Unidos. Así como en la Norteamérica de los años veinte y treinta el jazz era sencillamente un subgénero o estilo entre muchos para quienes hacían *race records* o música de baile, en el caso español formaba parte de un variado repertorio y de un amplio circuito de conciertos y grabaciones con pocas posibilidades de especialización. En este caso, Carmelita Aubert se había ganado principalmente su reputación como cantante de cuplé y de tango. Su voz habría sido poco apta para cantar con los grupos de jazz norteamericanos de finales de los años veinte, pero era reconocible y fácil de asimilar para el público español de 1936; de hecho, Aubert fue la estrella de la grabación y la gran artífice de la popularización de «La Colegiala».

Ni su reducida base social ni su imprecisión formal impidieron que el jazz y su simbología jugaran un importante papel en las polémicas sobre la modernidad artística y en las tomas de posición dentro del campo musical, cuyo debate social y estético se encontraba entonces en plena eferescencia. En concreto, el jazz fue uno de los temas recurrentes en la controversia sobre la nueva cultura de masas, urbana y cosmopolita, desde los años veinte. Los partidarios del elitismo cultural, temerosos de que el arte se desvaneciese en el gusto de la mayoría, recibieron con desdén al jazz, símbolo de la modernidad urbana. La actitud del filósofo José Ortega y Gasset, quien intentó en sus escritos preservar la autonomía del «buen arte» abocándolo a la impopularidad y al distanciamiento de lo material, fue compartida por algunos musicógrafos que, aunque siempre estuvieron en minoría, se hicieron muy visibles al colaborar en las principales publicaciones de Madrid. Uno de ellos fue el destacado crítico musical Adolfo Salazar, quien se ocupó del jazz en repetidas ocasiones, tratándolo

<sup>17</sup> *Sempronio* [Andreu-Avel·lí Artís i Tomàs], «Breve itinerario del hot local», *Destino*, núm. 344, 20 de febrero de 1943, p. 12.

<sup>18</sup> Carmen Aubert y Matas y su Ritmo: *La Colegiala/Cheri*. 78 r. p. m. Odeón 203509, 1936.

<sup>19</sup> Los objetivos y las ideas estéticas del Hot Club pueden verse en la citada publicación oficial de la institución, *Jazz Magazine*, que se editó desde agosto de 1935 hasta junio del año siguiente.

siempre peyorativamente como «cosa comprensible entre pobres gentes ineducadas».<sup>20</sup> En su visión sobre la música negra mediaba además el racismo cuando afirmaba que «la sangre sajona, cruzada de piel roja, de cumanche [sic] o del negro de las plantaciones, tenía que producir cosas muy raras, estrambóticas o endiabladas. Una de ellas fue el *jazz-band*».<sup>21</sup> No obstante, hubo otros autores como los escritores César M. Arconada o Ramón Gómez de la Serna, que tomaron el jazz como emblema de lo moderno y lo relacionaron con la tecnología y el dinamismo del mundo urbano. El jazz era, para ellos, el sonido de la metrópolis. Se trataba de una actitud próxima al culto a la máquina y a la ciudad como rechazo del pasado, incluso a la defensa del «antiarte» como ruptura y parodia de la tradición artística, que compartieron muchos movimientos artísticos europeos desde 1909 (futurismo, dadaísmo, constructivismo ruso, primera etapa del surrealismo francés). El tratamiento que Arconada dio al jazz tuvo paralelismos evidentes con el que le dispensaron Jean Cocteau y el grupo de Les Six en París (particularmente Darius Milhaud).<sup>22</sup> Por su parte, Gómez de la Serna, adalid de la vanguardia más excéntrica e introductor en España del futurismo de Marinetti, fue invitado a presentar el estreno en Madrid, el 26 de enero de 1929, de la película *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) de Alan Crosland, entonces considerada la primera película sonora de la historia del cine. Se presentó vestido de esmoquin y con la cara pintada de negro, y leyó un texto titulado «Jazzbandismo», publicado días después en la revista *La Gaceta Literaria* e incluido en su libro *Ismos* de 1931.<sup>23</sup> Con su imagen moderna, a la que indudablemente se adherían elementos como el exotismo y la transgresión, el jazz también fascinó a los intelectuales jóvenes de entreguerras como el pintor Salvador Dalí, el director de cine Luis Buñuel o los poetas Federico García Lorca y José Moreno Villa.<sup>24</sup> En definitiva, el jazz contó en España con el apoyo de una parte importante del modernismo artístico, que lo vio más como un símbolo o un estímulo que como un género musical con características específicas.

La inveterada idea de que la Guerra Civil cercenó una época de esplendor del jazz en España, una «Edad de Oro» uniforme y progresiva, es muy discutible por varias razones. Por una parte, la modesta presencia del jazz en las emisoras de Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla y San Sebastián, que contrasta con la abundancia de programas sobre jazz de emisoras francesas, británicas, alemanas, austríacas, belgas y suizas,<sup>25</sup> y la decreciente actividad jazzística que muestran los diarios de Barcelona y Madrid desde 1934, confirman que difícilmente se puede hablar de una enorme prosperidad del jazz en España que fuera completamente truncada por la Guerra Civil. Por otra parte, la vida cultural no se detuvo en España durante la contienda. No hay duda de que la movilización militar generalizada, la

<sup>20</sup> Adolfo Salazar, «La vida musical. La epidemia del «jazz-band»», *El Sol*, 28 de julio de 1927.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Para un interesante estudio sobre las relaciones de este grupo francés con el jazz y la vanguardia, véase Maurice Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2002, pp. 82-116.

<sup>23</sup> El estreno y las actividades que lo rodearon en Román Gubern, *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 283 y ss.

<sup>24</sup> Antonio Jiménez Millán, «La Generación del 27 y el jazz», *Litoral*, núms. 227-228, 2000, pp. 181-196.

<sup>25</sup> Me baso en el vaciado de la programación de las principales emisoras españolas y europeas recogida en la revista *Ondas* en los años 1934 y 1935. Véase también Julio Arce, *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923- 1936)*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

fuerte crisis económica, la radicalización política y la conversión de los espectáculos y de los medios de comunicación en instrumentos bélicos implicaron una evidente dislocación de la vida social y cultural en la España de 1936. Ahora bien, inferir sin más que esa violenta alteración supuso el fin de la actividad musical es tan tentador como problemático. Y, finalmente, la admitida teoría de que el jazz desapareció desde 1936 por culpa de ambos bandos, prohibido por los republicanos «por capitalista» y por los nacionales «por extranjero», es insostenible.<sup>26</sup>

En la España republicana, que controló las ciudades con mayor actividad jazzística (Madrid, Barcelona y Valencia) prácticamente hasta el final de la guerra, fue común la proyección de películas musicales desde agosto de 1936, terminadas además con fines de fiesta de variedades en los que participaban regularmente orquestas de jazz. En Barcelona, la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), el sindicato anarquista, organizó y regularizó estos fines de fiesta en cines y teatros, que servían para proporcionar trabajo a los músicos, fondos al ejército y a los hospitales, y entretenimiento a la población de retaguardia. Muchos de los filmes norteamericanos contaron con música de autores asociados al jazz en la España de entonces, como Cole Porter (*La alegre divorciada*, 1934), Jerome Kern (*Roberta*, 1935), Irving Berlin (*Sombrero de copa*, 1935), Harry Warren (*Vampiresas 1936*, 1935) y Nacio Herb Brown (*La melodía de Broadway*, 1936), o con notables agrupaciones y figuras del jazz: *El rey del jazz* (1930) con la orquesta de Paul Whiteman y The Rhythm Boys, *El gondolero de Broadway* (1935) con Dick Powell, Al Dubin, Harry Warren, Joan Blondell y The Mills Brothers, *Un millón de gracias* (1935) con Paul Whiteman, Dick Powell, Jack Teagarden, Charlie Teagarden y Frankie Trumbauer, *La Venus negra* (1935) con Josephine Baker, y la producción británica *Esto es música* (1936), con la orquesta de Jack Hylton. Además, varios filmes con jazz extendidos por las carteleras republicanas durante la guerra fueron de producción española, como *Rumbo al Cairo* (1935), con el blues homónimo de Jacinto Guerrero, interpretado por la orquesta Blue Star Jazz, *¡Abajo los hombres!* (1935), con interpretaciones de Pasqual Godes, Martín Lizcano de la Rosa y sus Crazy Boys, Antoni Matas y su Matas Band, y las orquestas Casanovas Jazz, Napoleon's Jazz y Montoliu Jazz (esta última de Vicenç Montoliu, padre del conocido pianista Tete Montoliu), o *Poderoso caballero* (1936), con un foxtrot de Carlos Guadalupe tocado por la orquesta Crazy Boys; una de estas películas, *Nuestro culpable* con música de Sigfrido Ribera, fue rodada en 1938 a petición de la CNT de Madrid.<sup>27</sup>

Las orquestas de jazz se alternaron en los distintos teatros y establecimientos de las grandes ciudades republicanas, y lo hicieron a un ritmo semejante al de antes del 18 de julio. Además, intervinieron en la mayoría de los festivales benéficos organizados por los sindicatos CNT y UGT, el Frente Popular, la Generalitat, el Partido Comunista, el Socorro Rojo Internacional, las Milicias Antifas-

<sup>26</sup> Este mito se plasmó por vez primera en los estudios sobre el jazz en Cataluña de Albert Suñé (1981) y de Alfredo Papo (1985), y ha sido retomado recientemente tanto en las historias del jazz en España de José María García Martínez (1996) y Juan Giner, Joan Sardà y Enric Vázquez (2006), como en la exhaustiva crónica del jazz en Barcelona de Jordi Pujol Baulenas (2005). Para un estudio de sus causas, premisas y funciones, véase Iván Iglesias, «Ni rojo ni blanco: el mito sobre la Guerra Civil española en la historiografía sobre el jazz», *Etno-Folk*, núms. 14-15, 2009, pp. 369-389.

<sup>27</sup> En este análisis del jazz en el cine de la Guerra Civil he utilizado algunos listados históricos, parciales pero muy valiosos: David Meeker, *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*, Washington, Library of Congress, 2008; Scott Yanow, *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians & Music Onscreen*, San Francisco, Backbeat, 2004; Joaquim Romaguera i Ramió, *El jazz y sus espejos*, vol. I, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002, pp. 71-76.

cistas, tanto en Madrid (Los Cadetes, Proletaria, K. D. T.) como en Barcelona (Demon's Jazz, Napoleon's Band, Napoleon's Jazz, Casa Libre, Hotmens, Los Vagabundos, Boem's, Los Centauros). Y participaron intensivamente en todas estas actividades benéficas y propagandísticas tanto en los primeros meses, cuando los espectáculos se encontraban incautados por los sindicatos, como en la etapa posterior de los respectivos gobiernos estatales y autonómicos. La radio, que tenía una presencia creciente en los hogares españoles, continuó programando música «moderna», «ligera» o «de baile». Los programas radiofónicos detallados que se conservan en la prensa de Madrid y de Barcelona muestran que, generalmente, al menos la mitad de estas piezas eran consideradas música de jazz. En cuanto al peso cuantitativo del jazz en las partituras y las grabaciones, antes de 1936 las distintas variantes del fox constituían aproximadamente el 10-15 % de las composiciones y las grabaciones musicales que se editaban en España. El porcentaje se mantuvo más o menos estable durante toda la Guerra Civil, pese al notable descenso general en las publicaciones, lo que constituye un argumento más en contra de su supuesta condena por ambos bandos.<sup>28</sup>

La situación fue algo diferente en la zona nacional, pero los contrastes se debieron más a las condiciones culturales preexistentes que a un proyecto legislativo serio o a una voluntad ideológica radical. El territorio favorable al ejército franquista estaba constituido en un primer momento por las zonas rurales, agrícolas y ganaderas, y las únicas ciudades demográficamente relevantes fueron Sevilla, Zaragoza y Málaga. La presencia del jazz en estas áreas era mucho más modesta o sencillamente inexistente antes de julio de 1936, por lo que no resulta extraño que fuera poco significativa tras el triunfo de los militares. El discurso tradicionalista fue, eso sí, mucho mejor acogido en zona nacional, y como tal formó parte regularmente de las publicaciones periódicas desde los primeros meses de guerra. Se reprobaron las «perversiones» procedentes del extranjero, se fomentaron el folclore y la tradición, y se castellanizaron los nombres de los locales. Pero una cosa fue el discurso y otra la práctica, y esta última no excluyó el jazz de los principales escenarios donde se había desarrollado antes de la guerra. Las orquestas siguieron tocando música de todos los géneros y estilos, también norteamericanos, alternándola con frecuentes homenajes a los combatientes de su bando como la «Marcha Real» o el «Himno de Falange».<sup>29</sup> En 1937 y 1938, todas las emisoras de radio retransmitieron «música moderna» o «ligera», entre las que había numerosos foxtrots, y emisoras intervenidas como Radio Navarra o Radio Badajoz emitieron diariamente una selección de música de la película *El rey del jazz*. En cuanto al cine, el jazz ciertamente salió perjudicado de las tensas relaciones entre la España de los nacionales y la industria anglosajona. Los filmes norteamericanos y británicos fueron sometidos a una férrea censura, y se produjo una notable expansión en España del cine nazi y fascista: al final del conflicto, ambos países suministraban casi un 70 % de la película impresionada en España, mientras Estados Unidos no llegaba al 10 por ciento (al contrario que en 1936).<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Me baso en los registros sonoros y de partituras de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca de Catalunya y del Centro de Documentación y Archivos (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores.

<sup>29</sup> «Desfile de milicias y el Himno de Falange Española interpretado por las orquestinas de los cafés», *El Heraldo de Aragón*, 13 de agosto de 1936.

<sup>30</sup> Los datos son de Emeterio Díez Puertas, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 103.

## El jazz durante el franquismo (1939-1968)

La dictadura que el general Franco instauró una vez terminada la contienda, en 1939, utilizó intensiva y sistemáticamente la cultura y la música como propaganda para definir su imagen y encauzar la opinión pública. Las connotaciones y la considerable presencia de la música norteamericana la convirtieron en uno de los principales referentes negativos del nuevo régimen a la hora de definir la raza y la música españolas bajo los preceptos del nacionalismo, la tradición, la religión y el elogio del totalitarismo. El apoyo de Alemania e Italia al bando nacional durante la Guerra Civil y el auge de ambos países en la Segunda Guerra Mundial estimularon la identificación de la dictadura con el fascismo, desde la política exterior hasta las directrices artísticas. La dictadura ejerció un férreo control de las publicaciones periódicas, la radio y los espectáculos a través de los diferentes organismos dependientes de la Vicesecretaría de Educación Popular, exigiendo informes personales, dominando la censura y enviando regularmente circulares y orientaciones.<sup>31</sup>

Oficialmente, el jazz fue identificado con la música negra norteamericana y definido como la antítesis de la música española. Los principales musicógrafos y críticos advirtieron en la prensa de los peligros de aquellas «exóticas danzas de negros, producto de las selvas americanas», «salvajes» y «paganas», «recogidas y exportadas por masones y anticatólicos», que entrañaban «una malicia satánica» y que debían «eliminarse sin compasión».<sup>32</sup> Una serie de circulares enviadas a las emisoras de radio señalaron que uno de los principales objetivos musicales del nuevo régimen era «desterrar la ola de jazz arbitraria, antimusical y antihumana con la que América del Norte hace años que ha invadido Europa». La razón era que no había «nada más alejado de nuestras viriles características raciales que esas melodías muertas, dulzanas, decadentes y monótonas que, como un lamento de impotencia, ablandan y afeminan el alma».<sup>33</sup> A mediados de 1942, en pleno entusiasmo fascista, la Vicesecretaría de Educación Popular prohibió la retransmisión de «la llamada música negra, los bailables swing o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero».<sup>34</sup> El jazz no solo fue denostado como género en sí, sino también como medio de hibridación musical: en agosto de 1942, el Sindicato Nacional del Espectáculo vedó la interpretación en directo de obras de repertorio clásico por orquestas de jazz y de baile, y un mes después amplió el precepto a los discos y a las salas de cine.<sup>35</sup> No obstante en la práctica, la actitud de la dictadura hacia el jazz distó de ser unitaria e inequívoca, oscilando entre su condena como música degenerada, su tolerancia como sustento económico

<sup>31</sup> Gemma Pérez Zaldondo, «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)», *Arbor*, núm. 751, 2011, pp. 875-886.

<sup>32</sup> Iván Iglesias, «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia Actual*, núm. 23, 2010, pp. 119-135.

<sup>33</sup> «Por qué combatimos la música negra», Circular núm. 79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radio- difusión, 25 de junio de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.

<sup>34</sup> «Emisiones musicales», Circular núm. 95, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de septiembre de 1942, AGA (3) 49.1 21/701.

<sup>35</sup> Beatriz Martínez del Fresno, «Realidades y máscaras de la música de posguerra», en Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zaldondo y José Castillo Ruiz (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (2 vols.), Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 2, pp. 31-82.

y su naturalización como entretenimiento masivo. La presencia y las connotaciones del jazz en España también facilitaron que la dictadura pudiera valerse de él políticamente en caso de necesidad, modificando significativamente su discurso. Desde 1943, cuando el curso de la Segunda Guerra Mundial amenazó la integridad del régimen de Franco y su posición internacional, las referencias positivas a la música norteamericana en los medios sirvieron, en cambio, como ejemplo de la tolerancia, la renovación y la postura aliadófila de la dictadura. Los medios de comunicación iniciaron una operación propagandística destinada a mostrar a Franco como el gran aliado de Occidente (y muy especialmente de los Estados Unidos) en su lucha contra el comunismo. El régimen y la prensa abrieron precisamente entonces sus puertas a la cultura de los países democráticos, particularmente al arte, la literatura y la música estadounidenses. La dictadura permitió además, desde 1946, la reaparición de los hot clubes de Barcelona y Madrid, las publicaciones específicas sobre jazz (como *Ritmo y melodía*) e incluso que la música popular norteamericana se convirtiera en el tema mayoritario de la principal revista musical de la época, *Ritmo*. Podría pensarse que fue debido a una relajación de la censura en las publicaciones periódicas si no fuera porque, como ha señalado Elisa Chuliá, la fase de implantación del régimen de prensa franquista no terminó hasta 1948. El rígido sistema informativo de la dictadura no se encontraba en decadencia o apertura, sino en su máxima y ultimada expresión.<sup>36</sup>

El discurso musical pronorteamericano avanzó al mismo tiempo que la radio volvía a programar jazz con regularidad y que Hollywood recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico español: las importaciones de películas procedentes de los Estados Unidos pasaron del 10 % a dos tercios del total entre 1942 y 1945.<sup>37</sup> Esto tuvo sus consecuencias en los diversos estilos de jazz en España: el one-step y el charleston entraron en su definitiva decadencia frente a las grandes novedades de la posguerra, el swing y el boogie-woogie, que instauraron una nueva cultura del baile masiva y crecientemente especializada. La Guerra Civil y las tensas relaciones diplomáticas del régimen de Franco con Estados Unidos habían impedido su recepción a gran escala en España hasta 1942.

El swing incrementó ligeramente la orquesta habitual de los años treinta hasta llegar a los 10-16 componentes. Se prescindió progresivamente de los violines y se dividió a los instrumentos por secciones, se fomentó una mayor importancia de los arreglos, privilegiando la textura homofónica dentro de las secciones y, entre estas, los efectos de pregunta-respuesta. El ritmo se hizo cada vez más regular, presto y enérgico, y la melodía más nítida y cantable, lo que llevó también a la creciente presencia y protagonismo de las voces, femeninas y masculinas. En España, el baile que principalmente se identificó con el swing fue el lindy hop o jitterbug, una danza afronorteamericana que había nacido en 1927 en el Harlem neoyorquino. Sus practicantes combinaban el baile individual y en pareja y se movían con las rodillas flexionadas y el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante para permitir los frecuentes giros y acrobacias. Su dificultad conllevó una creciente especialización de los bailarines, que buscaron inspiración en las frecuentes apariciones del jitterbug en el cine de Hollywood y de los propios salones de baile. El más conocido de todos estos fue el Salón Amaya, de Barcelona, que se

<sup>36</sup> Elisa Chuliá, *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 32.

<sup>37</sup> Emeterio Díez Puertas, op. cit., 2003, p. 141.

inauguró en abril de 1943 y pronto se convirtió en el lugar de encuentro de los entusiastas del swing. Proliferaron las academias de baile que incorporaron las nuevas modalidades entre sus habituales bailes de salón, y también empezaron a ser frecuentes las exhibiciones de swing a cargo de parejas profesionales o semiprofesionales.<sup>38</sup>

Si el swing se había erigido en analgésico de la juventud norteamericana durante la difícil década que siguió a la crisis de 1929, cumplió una función similar en una España maltrecha por los efectos de la Guerra Civil y las funestas medidas económicas de la dictadura, que optó por una reconstrucción basada en la autarquía. Tanto el swing como el boogie-woogie se vincularon directamente al placer físico y al elogio de la liberación corporal, contrarios al estoicismo y la sobriedad que el franquismo había instituido como preceptos oficiales sobre la moral y el cuerpo. En consecuencia, el régimen trató de poner continuos obstáculos al jazz a través de su política recreativa y fiscal, que se mantuvieron incluso después de que el discurso oficial hacia la música norteamericana cambiara a mediados de los cuarenta.

El inicio en 1947 del severo enfrentamiento ideológico entre Estados Unidos y la Unión Soviética conocido como «guerra fría» intensificó la actitud adulatoria del régimen hacia Norteamérica. El jazz se benefició del cambio de actitud oficial para abrirse paso firme en una dictadura que en un principio lo había condenado como música degenerada y perniciosa. Desde comienzos de los años cincuenta, y muy especialmente desde el cambio de gobierno de julio de 1951, el jazz formó parte de ciclos y actividades programadas por instituciones, medios y organizaciones oficiales como los Ateneos de Madrid y Barcelona, el Instituto de Cultura Hispánica, Radio Nacional y el Sindicato Español Universitario (SEU).

Por otra parte, la actitud de la dictadura hacia el jazz estuvo vinculada aquellos años al discurso sobre el arte de vanguardia. En 1948 se había creado en Barcelona un grupo artístico conocido con el nombre de Dau al Set, formado fundamentalmente por cuatro pintores (Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats) y tres escritores (Joan Brossa, Arnald Puig y Juan Eduardo Cirlot). Este grupo apostó firmemente por una tendencia a medio camino entre el surrealismo onírico de Paul Klee o Joan Miró y la abstracción pictórica estadounidense, especialmente interesada en la cultura afroamericana. En este «informalismo», como lo denominaron los propios artistas, el jazz estuvo muy presente, al menos hasta la disolución de Dau al Set como grupo en 1953: se le dedicaron algunos monográficos y la propia revista organizó, junto al Hot Club de Barcelona el llamado Salón del Jazz en los años 1951, 1952 y 1953. Los artistas de Dau al Set se mostraron cautivados por el blues y el jazz hot, por su carácter «espontáneo», su «primitivismo» y su «espiritualidad».

Desde 1951, esta vanguardia artística fue utilizada por la dictadura como propaganda modernizante hacia el exterior, primero en la primera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid en 1951, y más tarde con el curso Problemas del Arte Abstracto, que se organizó en Santander en 1953.<sup>39</sup> La legitimación y patrocinio del informalismo y de su fascinación por la cultura negra exigían un giro drástico en la xenófoba retórica del franquismo. La crítica musical oficial valoró

<sup>38</sup> «Cinco minutos con los campeones del «swing», *Destino*, núm. 404, 14 de abril de 1944, p. 2.

<sup>39</sup> Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.

positivamente el jazz hot con los mismos términos con los que presentaba la abstracción: un arte actual, auténtico, no cerebral y ajeno a cualquier compromiso social. Esta visión formalista acentuaba la modernidad del jazz al tiempo que lo alejaba de cualquier connotación política o social. Enrique Sacau-Ferreira ha señalado que esas mismas características (no ideológico, no comercial, auténtico y moderno) sirvieron más tarde para definir oficialmente la música de vanguardia española cuando esta fue también oficializada como propaganda modernizante desde 1958.<sup>40</sup>

Pero la recepción del jazz en la España de los cincuenta no se produjo únicamente a través de los espacios permitidos por la dictadura y aprovechados por los aficionados. En 1950, el régimen contaba con pocas posibilidades de incentivar unilateralmente los intercambios culturales con los Estados Unidos. Fue la radicalización de la guerra fría, sobre todo tras el comienzo de la guerra de Corea en julio de 1950, lo que hizo que el gobierno norteamericano se interesase por reformular las relaciones con el régimen de Franco por razones geoestratégicas. El acercamiento bilateral dio lugar a la firma de unos acuerdos entre España y Estados Unidos en septiembre de 1953, mediante los cuales la dictadura permitía la instalación de bases militares norteamericanas en suelo español a cambio de reconocimiento político y ayuda militar, económica y técnica. Ese cambio en la política hacia la dictadura fue acompañado de una reactivación de la diplomacia cultural norteamericana en España, para crear «un clima de opinión favorable a las bases militares».<sup>41</sup>

Aunque el gobierno estadounidense subrayó la necesidad de difundir en el exterior «creaciones distintivamente norteamericanas», en un principio descartó mayoritariamente la cultura popular. El objetivo era presentar una visión «s sofisticada» de su arte, «demostrando a las audiencias internacionales que los gustos norteamericanos eran más refinados de lo que Hollywood y Elvis Presley sugerían».<sup>42</sup> Las visitas de muchos de los principales jazzmen y bluesmen norteamericanos a Barcelona desde 1950 han de atribuirse fundamentalmente a los esfuerzos y gestiones del Hot Club de Barcelona y del Club 49 de Granollers, aunque facilitadas por la mejora de las relaciones hispano-norteamericanas: Willie The Lion Smith en 1950; Mezz Mezzrow en 1951; Bill Coleman en 1952; Dizzy Gillespie, Big Bill Broonzy y Jimmy Davis en 1953; Lionel Hampton, Sidney Bechet y Louis Armstrong en 1955; Sammy Price y Count Basie en 1956.

No obstante, el caso de España matiza la idea, común entre los historiadores y musicólogos estadounidenses, de que el jazz no fue patrocinado oficialmente como diplomacia cultural hasta la primavera de 1956, con la gira de Dizzy Gillespie.<sup>43</sup> En primer lugar, el jazz tuvo una presencia nada

40 Enrique Sacau-Ferreira, *Performing a Political Shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain*. Tesis Doctoral, Universidad de Oxford, 2010.

41 Lorenzo Delgado, «Cooperación cultural y científica en clave política: Crear un clima de opinión favorable para las bases USA en España», en Lorenzo Delgado y María Dolores Elizalde (eds.), *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 207-243; Pablo León Aguinaga, «Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960», *Ayer*, núm. 75/3, 2009, pp. 133-158.

42 Kenneth Osgood, *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*, Lawrence, University Press of Kansas, 2006, p. 225.

43 Graham Carr, «Diplomatic Notes: American Musicians and Cold War Politics in the Near and Middle East, 1954-1960», *Popular Music History*, núm. 1/1, 2004, pp. 37-63; Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009; Osgood, *Total Cold War*, op. cit.; Penny M. von Eschen, *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge (MA.), Harvard University Press, 2004.

desdeñable en las grabaciones que la Embajada de los Estados Unidos facilitó a Radio Madrid desde la Segunda Guerra Mundial, colaboración que continuó vigente en los años cincuenta. Este género musical encontró un espacio privilegiado en dicha emisora desde 1944 con la *Hora americana*, desde 1946 con *Casino fin de semana*, y en los años cincuenta con *Álbum de Norteamérica*.<sup>44</sup> En segundo lugar, el jazz estuvo presente en los conciertos de música «clásica» subvencionados que se celebraron en España entre 1952 y 1955, pero solo si integramos la visión de los destinatarios de aquella diplomacia cultural. Tanto el *Concierto para clarinete* de Copland como *Rhapsody in Blue*, *An American in Paris* o *Porgy and Bess* de Gershwin fueron calificadas por los medios españoles como obras jazzísticas. En tercer lugar, varias instituciones norteamericanas habían financiado conciertos de jazz en España antes de la gira de Gillespie: las big bands de los portaaviones Coral Sea y Franklin Roosevelt actuaron en clubes y ateneos de Barcelona en 1953, «por cortesía del ejército estadounidense», la Casa Americana de Madrid financió y organizó la actuación de una Orquesta de Jazz Sinfónico en 1955, y el propio gobierno norteamericano, apoyado en la American National Theater Academy (ANTA), subvencionó un Festival Gershwin en enero y febrero de 1956.

El éxito de estos conciertos de jazz fue inesperado y abrumador, y animó a las autoridades norteamericanas a efectuar un esfuerzo económico aún mayor con la financiación de una de sus figuras internacionales más destacadas y polifacéticas: Lionel Hampton. Sus conciertos en Madrid, patrocinados por la Embajada de Estados Unidos, se celebraron el 14 y el 15 de marzo de 1956, dos semanas antes de que la banda de Gillespie inaugurara las giras de músicos de jazz bajo los auspicios del Departamento de Estado. Hampton grabó en Madrid un extravagante disco titulado *Jazz Flamenco*, distribuido con éxito en Estados Unidos y en España por la discográfica RCA-Victor. Cuando la revista *Down Beat* reseñó el álbum, el crítico señaló que la importancia diplomática de la gira y del disco de Hampton excedía indudablemente el valor de la música misma.<sup>45</sup>

En aquella grabación participó un joven pianista ciego, Tete Montoliu, principal artífice del avance del bebop en España desde finales de los años cuarenta. El llamado «jazz moderno» había despertado el interés de algunos músicos y aficionados españoles después de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, con las estancias del saxo tenor Don Byas en Barcelona y Madrid en 1947 y 1948. Con Montoliu, que iba a convertirse en el *jazzman* español más internacional e influyente, el bebop abandonó paulatinamente la marginalidad en España desde finales de los años cincuenta. En este sentido, la participación de Tete en algunos de los principales festivales de jazz europeos como Cannes en 1958, San Remo en 1959 y Berlín y Comblain-la-Tour en 1961, fue a la vez indicio y causa de su prestigio a nivel continental. Ese renombre le permitió concentrarse cada vez más en el jazz y facilitó que fuera encontrando su propio estilo. Si sus registros para Philips (1957) y Saef (1958) eran prácticamente miméticos respecto a su admirado Art Tatum, por un lado, y al Modern Jazz Quartet de *Django*, por otro, el EP que grabó con su quinteto en febrero de 1962 para el sello Zafiro muestra ya a

44 Iván Iglesias, «Improvizando aliados: El jazz y la propaganda franquista de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría», en Ana Cabana Iglesia, Daniel Lanero Táboas y Víctor Santidrián Arias (eds.), *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, p. 531.

45 «Lionel Hampton: Jazz Flamenco», *Down Beat*, 30 de mayo de 1957.

un Montoliu mucho más original e inventivo. En esta grabación se aprecia la característica conjunción de virtuosismo, nitidez y equilibrio del pianista catalán, particularmente notoria en su preferencia por el registro medio, el sonido percusivo, el movimiento cromático ágil y cadencioso de su mano derecha y el *comping* discreto y minimalista de su izquierda. En los primeros años sesenta buena parte de su actividad se desarrolló en importantes clubes de Berlín y Copenhague.

Mientras, el jazz continuó formando parte de la propaganda de la dictadura. La actividad jazzística se vio reforzada tras el reajuste ministerial de julio de 1962, con los nombramientos de Manuel Fraga como Ministro de Información y Turismo y de Manuel Lora-Tamayo como Ministro de Educación. La censura hacia el jazz prácticamente desapareció desde 1964, un cambio facilitado por la consolidación del jazz moderno, que raramente tenía letra. El jazz cumplió una función propagandística importante para la dictadura en aquella década: mostrar al régimen como un Estado cercano a las inquietudes culturales de los estudiantes universitarios, que llevaban dando serios quebraderos de cabeza a las autoridades franquistas desde mediados de los años cincuenta. Es en este contexto donde hay que inscribir la permisividad del régimen hacia las actividades jazzísticas de los Colegios Mayores Universitarios de Madrid, Barcelona, Sevilla o Zaragoza, los ciclos sobre jazz de algunas organizaciones sindicales, la presencia del jazz en los Festivales de España y, sobre todo, los conciertos que se celebraron en el auditorio del Ministerio de Información y Turismo entre 1965 y 1968, todos ellos a precios populares y especialmente dirigidos a los jóvenes, en presencia de varias de las principales autoridades del régimen.

A pesar de esta continuidad en la indulgencia oficial hacia el jazz y sus usos propagandísticos, varios acontecimientos y procesos jalonan el trienio 1959-1961 como un periodo de profundos cambios en la recepción del jazz en España. Aquellos años marcaron el abandono de la política económica autárquica y los primeros efectos del nuevo programa de reforma económica, el Plan de Estabilización, que sentó las bases para una economía de libre mercado y la difusión de una cultura del ocio. En 1959, la industria musical movía anualmente en España un millón de dólares; seis años después, ese montante se había multiplicado por diez.<sup>46</sup> La interacción entre esa liberalización económica y la consolidación de varios procesos logísticos, mediáticos y empresariales iniciados en 1953 fue crucial para el desarrollo del jazz en España.

En primer lugar, en aquellos años quedaron terminadas y operativas las cuatro bases militares norteamericanas proyectadas en los acuerdos de 1953, cerca de Madrid, Zaragoza, Sevilla y Cádiz. Por un lado, supusieron la llegada a España de gran cantidad de militares estadounidenses, algunos de ellos músicos, y de discos, libros e instrumentos de jazz. Por otro, sus emisoras comenzaron a radiar programas diarios de jazz en frecuencia modulada (FM) como *Jazz Is My Beat* y *The Big Bands*, así como *Music USA*, presentado por Willis Conover en la emisora The Voice of America. Además, las bases sirvieron como escenario para la actuación de orquestas y músicos que, una vez en Madrid o en Sevilla, podían ser contratados por los clubes de jazz por sumas más asequibles. Dos ejemplos tempranos fueron los conciertos de Bud Powell y de Donna Hightower en la base de Torrejón (Madrid) en noviembre de 1960. Procedentes de París, ambos actuaron aparte esos días en el Whisky Jazz Club de

Madrid y, en el caso de Hightower, en Televisión Española. La big band de la XVI división del ejército norteamericano, establecida en la base de Torrejón, también apareció regularmente en los clubes de jazz de Madrid y Bilbao desde principios de los años sesenta.

En segundo lugar, el jazz inició en los sesenta una nueva relación con los medios de comunicación. En 1961 podían escucharse en las emisoras de Madrid y Barcelona seis programas dedicados parcial o completamente al género, y el número iría en aumento en los años siguientes con la aparición de nuevos espacios jazzísticos en las radios de Valencia, Bilbao, Sevilla, Vic, Valencia, Mallorca y Granada. Los programas que supusieron un hito en la difusión de esta música en España fueron *Jazz selección* (1958-1965) a cargo de Enrique Vázquez y Javier Coma en Radio Nacional de España-Barcelona, y *Club de Jazz* de Radio Nacional de España, que comenzó sus transmisiones en octubre de 1963, realizado por el escritor y crítico musical del diario *Madrid*, Juan María Mantilla, y presentado por el jefe de emisiones de la cadena oficial y locutor predilecto del régimen, Matías Prats. Por su parte, Televisión Española, aunque comenzó su programación diaria en 1956, no tuvo una incidencia social relevante hasta los años sesenta. A pesar del fugaz paso por la pantalla de músicos como Quincy Jones en 1960, Peanuts Holland en 1961 o Chet Baker en 1963, el jazz no contó con una presencia regular en la televisión pública hasta el estreno del programa dominical *Discorama* que, dirigido y presentado por Pepe Palau, se mantuvo en antena de febrero de 1964 a septiembre de 1965. A él le siguió una serie de programas realizados por José Carlos Garrido: *Gama 67*, *Estudio en negro* y *Jazz vivo*.

En tercer lugar, algunas de las discográficas que entonces distribuían parte del llamado «jazz moderno», el bebop y sus derivados, se establecieron entonces en España o firmaron convenios con sellos españoles. Con ello se sumaron a las discográficas que se habían instalado en España antes de 1953 (EMI) y a las que lo habían hecho en la segunda mitad de los cincuenta (RCA y Decca). El sello Belter había conseguido la distribución en exclusiva de las grabaciones de Vanguard a principios de 1957. En 1961, Hispavox y Discophon llegaron a un acuerdo con los sellos neoyorquinos Reprise y Seeco, respectivamente. Aquel mismo año, Iberofón firmó con la discográfica francesa Bel Air, Odeón comenzó también a distribuir Capitol, y las grabaciones de Warner llegaron a España a través de Ediciones Modernas. Al año siguiente, Philips incrementó la promoción de sus títulos de jazz en España a través de la organización Inderdisc (que incluía los catálogos de sellos como Blue Note, Riverside y Contemporary), e Hispavox firmó un contrato con Columbia para distribuir su catálogo en exclusiva. Poco después, Hispavox consiguió también la comercialización de los sellos Impulse! y Atlantic.

En cuarto lugar, si las empresas privadas norteamericanas no habían sido particularmente influyentes en la difusión del jazz en España durante los años cincuenta, la situación cambió en el decenio siguiente. El presidente de Coca-Cola, James A. Farley, anticomunista furibundo, mantuvo periódicamente desde 1948 entrevistas con el general Franco, y en 1955 recibió la prestigiosa Encomienda de Isabel la Católica por «los excepcionales servicios prestados a la causa de la amistad hispano-norteamericana».<sup>47</sup> La compañía financió varias de las actuaciones de jazz más destacadas de la década de los sesenta en España: los dos conciertos de Buck Clayton en Barcelona en 1961; las actuaciones

<sup>46</sup> «Spain Coming into Its Own as a Record Industry Hub», *Billboard*, 6 de noviembre de 1965.

<sup>47</sup> «Condecoración española a Mr. Jim Farley», *ABC* (Madrid), 4 de mayo de 1955.

de Bill Coleman en Barcelona aquel mismo año, y en Madrid y Bilbao en 1962; el concierto de Peanuts Holland en Barcelona en 1962; el recital de Donna Hightower en Madrid en 1963; las actuaciones en Madrid de The Modern Jazz Quartet y de The Mainstream Jazz Group, un quinteto compuesto por Coleman Hawkins, Sir Charles Thompson, Harry Edison, Jimmy Woode y Jo Jones en 1964; y la actuación en solitario de Earl Hines en Barcelona en 1966. La compañía norteamericana colaboró también en la subvención del American Folk Blues Festival, que en 1965 reunió en Barcelona a figuras del revival del blues como John Lee Hooker, Fred McDowell, Roosevelt Sykes o Big Mama Thornton. Por otra parte, su gran rival, Pepsi-Cola, también llevó a cabo algunas iniciativas, aunque más modestas: en 1960 facilitó la segunda visita de Louis Armstrong a España, que consistió en una rueda de prensa en el aeropuerto de Barcelona, aprovechando el viaje de una gira por África que aunaba publicidad comercial y diplomacia cultural, y en 1961 copatrocinó los dos conciertos de Buck Clayton en Barcelona.

Las nuevas posibilidades ofrecidas por la conjunción de permisividad oficial, patrocinio privado y nuevos medios de difusión en los sesenta fueron aprovechadas por músicos y aficionados para impulsar el jazz en España y, a la vez, para legitimarlo pública y definitivamente como arte. Esta nueva configuración del jazz se llevó a cabo fundamentalmente en el seno de selectos clubes y revistas de jazz de Madrid y Barcelona. El Whisky Jazz Club de Madrid y el Jamboree Jazz Cava de Barcelona (inaugurados en abril de 1959 y en enero de 1960, respectivamente) fueron los espacios en los que se reunieron los aficionados de ambas ciudades. En ellos tocaron regularmente los principales músicos de jazz españoles de aquellos años, los pianistas Tete Montoliu, Juan Carlos Calderón y Ricard Miralles, los saxofonistas Pedro Iturralde y Vladimiro *Vlady* Bas, los trompetistas Joe Moro y José Luis Medrano, el trombonista José Chenoll, los contrabajistas Jaime Pérez y Carlos Casanovas o los baterías Enrique Llácer *Regoli*, Ramón Farrán y Pepe Nieto, además de dos españoles de adopción sin los cuales resulta incomprensible el jazz moderno en España, el contrabajista suizo Eric Peter y el batería alemán Peer Wyboris. Varios de estos músicos compartieron escenario en aquellos clubes con figuras como Don Byas y Stéphane Grappelli en 1961, Gerry Mulligan, Carmen McRae y Albert Nicholas en 1962, Chet Baker, Lou Bennett y otra vez Grappelli en 1963, Dexter Gordon y Donald Byrd en 1964 y 1965, Pony Poindexter y Lee Konitz en 1965, Paul Bley en 1966, Lou Bennett de nuevo desde 1967 en adelante, y Hampton Hawes en 1968, entre otros.

Buena parte de las opiniones y debates de los asistentes quedaron impresos en la única publicación especializada de esos años: *Aria Jazz*. La creación jazzística fue configurada en sus páginas como un capital cultural minoritario, opuesto a las expectativas del gran público y al afán de beneficio económico. Los críticos ejercieron como árbitros del gusto y como primeros historiadores del género en España. El jazz necesitaba de una genealogía propia, orgánica y autorreferencial, y el llamado «jazz moderno» fue entendido como una evolución lógica y necesaria. Las innovaciones estilísticas se valoraron cada vez más en función de ese progreso histórico. Si la actuación de Ornette Coleman en el club Jamboree de Barcelona en octubre de 1965 fue reseñada en *Aria Jazz* todavía con frialdad, tres años después los experimentos del saxofonista norteamericano fueron ya considerados la mejor prueba de «la marcha eterna e indeleble del arte, que va siempre por delante del aficionado».<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Paco Montes, «Ornette Coleman: The Empty Foxhole», *Aria Jazz*, núm. 62, febrero de 1968, p. 28.

Aquel discurso fue compartido por los nuevos hot clubes constituidos entonces: Bilbao en 1958, Granada y Sabadell en 1962, Sevilla en 1963 y Oviedo en 1965, que se sumaron a los de Barcelona, Madrid, Granollers, Vilafranca del Penedès, Terrassa y Bilbao. Los conciertos de jazz más celebrados de la segunda mitad de los años sesenta en España fueron fundamentalmente iniciativa de estos clubes en colaboración con otros agentes privados. Un buen ejemplo: las actuaciones conjuntas de Duke Ellington y Ella Fitzgerald en Barcelona y Madrid en enero y febrero de 1966, en el contexto de una gira europea organizada por el empresario norteamericano George Wein. La relevancia otorgada al «jazz moderno» fue ratificada a finales de los años sesenta por los dos primeros festivales periódicos de jazz que se celebraron en España, pronto convertidos en referentes europeos: Barcelona y San Sebastián. En el de Barcelona, sobre todo, al lado de figuras de siempre como Earl Hines, Duke Ellington, Count Basie, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Sarah Vaughan o Miles Davis, se dieron cita entre 1966 y 1975 algunos de los principales músicos encuadrados habitualmente tanto en el hard bop (Art Blakey, Sonny Rollins, Max Roach, Charles Mingus, Horace Silver, Nathan Davis, Dusko Gojkovic) como en el cool (Dave Brubeck, Paul Desmond, Gerry Mulligan, Stan Getz, The Modern Jazz Quartet), e incluso en la vanguardia modal y free (Albert Mangelsdorff, Wayne Shorter, McCoy Tyner, Sun Ra).

En aquellas asociaciones, locales y festivales, el jazz también fue construido paulatinamente como un emblema de los valores artísticos de libertad, de creatividad, de espontaneidad, que la dictadura llevaba dos décadas intentando reprimir. Tuvo sus espacios predilectos en los clubes de jazz, frecuentados por cineastas, actores, escritores y artistas plásticos emblemáticos del antifranquismo, y en algunas de las revistas españolas más censuradas por la dictadura como *Destino*, *Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo* o *Cambio 16*. Frente a la contestación principalmente física de los años cuarenta, el jazz ponía ahora música a una subversión política racional e intelectual. Con ese significado erudito, liberal e inconformista se volvió recurrente en no pocas manifestaciones estéticas del momento. Si hasta entonces en España las referencias literarias al jazz se habían limitado prácticamente a algunas tendencias poéticas y teatrales, las novelas de muchos de los originales escritores que comenzaron a publicar en el tardofranquismo como Juan García Hortelano, Francisco Umbral, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, José María Guelbenzu o Vicente Molina Foix, aludieron a él frecuentemente. Lo mismo ocurrió en el cine, donde el jazz puso banda sonora a géneros como el cómico, el negro, el policiaco o el de terror, cuyo auge fue paralelo al desarrollismo económico y a la tímida apertura cultural.<sup>49</sup>

El jazz se había establecido como un arte autónomo en el discurso de críticos y aficionados, pero la gran mayoría de músicos distaba de poder vivir exclusivamente de él. La primacía del jazz moderno y su separación de lo comercial aisló progresivamente al género de las mediaciones económicas de masas. En 1971, todos los directores de las grandes discográficas estaban de acuerdo en señalar que el jazz constituía solo un 2-3 % de las ventas musicales en España.<sup>50</sup> No es extraño, por tanto, que los mayores virtuosos españoles del jazz del segundo franquismo trabajaran a menudo y sin excepciones como músicos de estudio, en todo tipo de géneros y estilos. Por otra parte, muchos de los principales

<sup>49</sup> Para una relación detallada de las películas españolas con jazz estrenadas durante el franquismo, sigue siendo imprescindible la recopilación de Joaquim Romaguera i Ramió en su libro: *El jazz y sus espejos*, op. cit., vol. 1 pp. 76-102.

<sup>50</sup> «Ten Questions for the Spanish Music Industry», *Billboard*, 20 de noviembre de 1971.

discos de jazz de aquellos años se vincularon parcialmente a reclamaciones políticas o identitarias, actuando a la vez como reflejo y configuración de la citada efervescencia intelectual y cultural.

A mediados de los sesenta se publicaron las primeras grabaciones comerciales de jazz moderno de reconocida entidad y ostensible originalidad hechas en España, debidas a Tete Montoliu. Cabe destacar sus registros realizados en Barcelona en el verano de 1965, junto al contrabajista Eric Peter y el baterista Billy Brooks. Fueron editados por Concèntric, uno de los sellos emblemáticos del revitalizado nacionalismo catalán, en dos discos de larga duración que llevaron por título *A tot jazz*. En ellos, presididos por el diálogo constante y fluido de los tres instrumentos, destacan la capacidad de Montoliu para adaptar los *licks* de las grandes figuras del jazz de entonces de modo absolutamente personal y su versatilidad para moverse del fraseo más lírico y delicado en «Lament» o «Sometime Ago» a la energía, el virtuosismo y la densidad hard bop de su extensa y electrizante versión de «Au Privave». En los meses siguientes, Montoliu grabó tres discos con cantantes. El primero, en el que Núria Feliu interpretaba varios estándares del jazz con letras en catalán, se convirtió pronto en uno de los discos emblemáticos de la *Nova Cançó*, un movimiento nacionalista que defendía el uso del catalán en la música y en el arte.<sup>51</sup> En los dos siguientes, Montoliu acompañó a una joven de voz grave, amplio registro y cuidada afinación, Elia Fleta, que con su capacidad para el swing y la improvisación bop, en la línea de su admirada Sarah Vaughan, iba a dominar el jazz vocal de la siguiente década en España.<sup>52</sup>

Una de las estrategias de innovación que con los años se revelaría más afortunada comercialmente fue la creación de híbridos que integraran sistemática y extensivamente en el jazz elementos de la música española, y en particular del flamenco. Los primeros experimentos de este tipo fueron obra del saxofonista Pedro Iturralde: tres discos, publicados entre 1967 y 1968, que combinaron el hard bop con el acompañamiento de guitarristas flamencos (Paco de Antequera y un jovencísimo Paco de Lucía), y elementos formales como la escala andaluza y el compás de soleá.<sup>53</sup> Iturralde hizo además en estos álbumes guiños a la subversión política de dos maneras: tomando como fuente de sus temas las *Canciones populares españolas* del poeta Federico García Lorca, un personaje siempre incómodo para la dictadura por su fusilamiento a manos de franquistas en 1936, y utilizando modelos y fórmulas musicales entonces asociadas al «gitanismo», estilo desarrollado por el cantaor Antonio Mairena e identificado por algunos grupos intelectuales y universitarios con la oposición política al régimen.<sup>54</sup> En febrero de 1968, la discográfica Hispavox grabó una sesión de madrugada en el Whisky Jazz, aprovechando la estancia del célebre pianista norteamericano Hampton Hawes en Madrid, con el propio Iturralde en los saxos y en la flauta, Eric Peter en el contrabajo y Peer Wyboris en la batería. Pese a editarse muchos años después, el álbum de aquel excepcional cuarteto permanece como uno

51 Núria Feliu with Booker Ervin, 1965. LP 12», Edigsa CM 119.

52 Tete Montoliu presenta Elia Fleta, 1966, EP 7», Concèntric 6038-ZC; Elia Fleta con Tete Montoliu Trío, 1967, EP 7», Concèntric 6043-ZC. Fleta grabó también en 1966 otro EP con el Jazztet de Madrid liderado por el pianista Juan Carlos Calderón: *Elia Fleta y el Jazztet de Madrid*, 1966, EP 7», Columbia SCGE 81 132.

53 Pedro Iturralde, *Jazz Flamenco*, 1967, LP, 33 1/3 r. p. m., Hispavox HHS 11-128; Pedro Iturralde, *Jazz Flamenco (2)*, 1968, LP, 33 1/3 r. p. m., Hispavox HHS 11-151; Pedro Iturralde Quintet and Paco de Lucía, *Flamenco Jazz*, 1968, LP, 33 1/3, SABA SB 15 143.

54 Iván Iglesias, «La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco», *Revista de Musicología*, núm. 28/1, 2005, pp. 826-838.

de los monumentos de la historia del jazz moderno en España y una prueba del nivel jazzístico que podía escucharse entonces en la noche madrileña.

Durante la primera mitad de 1969, el jazz pareció recibir en España varios golpes mortales con el cierre de los dos clubes principales de Madrid y Barcelona, el Whisky Jazz y el Jamboree, con la desaparición de la revista *Aria Jazz*, pero también con la reorganización del gobierno. El régimen, incapaz de encauzar las reivindicaciones de la disidencia y receloso del avance de la izquierda entre los estudiantes, optó por medidas intransigentes y represivas. En un intento reaccionario y agónico por mantenerse, el Consejo de Ministros proclamó en enero el Estado de Excepción y recrudesció la censura para evitar el avance del aperturismo cultural que, según el nuevo vicepresidente, el almirante Carrero Blanco, había conducido a España a un notorio deterioro moral y político. Este giro político obligó a la oposición intelectual y estudiantil a replegarse durante unos meses pero, a la larga, no hizo sino radicalizar el movimiento antifranquista.<sup>55</sup>

Aquí entró en juego un proceso que se había ido consolidando al paso de los años sesenta: la vinculación del jazz a los espacios y ambientes artísticos y universitarios. La matrícula de la enseñanza superior se había triplicado durante aquella década debido, en buena medida, al ascenso de las clases medias. La relativa indulgencia oficial hacia algunas actividades culturales no explícitamente políticas, para contentar a la juventud estudiantil, había llenado conferencias y conciertos dedicados al jazz en los Ateneos de Madrid y Barcelona y en las principales universidades españolas desde principios de los sesenta. Iniciada la nueva década, el jazz se estableció sólidamente en estos espacios intelectuales y universitarios, relacionándose con la vanguardia experimental y compartiendo escenarios con expresiones musicales antifranquistas como el incipiente movimiento contestatario de cantautores, en locales como la Cova del Drac en Barcelona o el Colegio Mayor San Juan Evangelista en Madrid. Vinculado a un sector joven del público, el jazz se sumó así a las numerosas corrientes culturales que configuraron una conciencia democrática y cuya presión influyó en el progresivo debilitamiento de la dictadura hasta su final en 1975.

En estas circunstancias, los músicos de jazz españoles comenzaron a experimentar con el free y la fusión, que durante los primeros años setenta fueron la gran novedad en el país. Las visitas de Ornette Coleman en octubre de 1965, Albert Mangelsdorff en marzo de 1966, Paul Bley en abril de 1966 y Roger Grosjean en mayo de 1967, dieron a conocer en directo la vanguardia jazzística, pero la improvisación libre tardó bastante en arraigar en el jazz español. El jazz eléctrico, en cambio, tuvo mayor aceptación, sobre todo en nuevas salas como Raíces en Madrid o Zeleste en Barcelona. Ya he mencionado que los intérpretes españoles de jazz participaron a menudo en otros géneros musicales como músicos de estudio en los años sesenta. Por otra parte, a finales de aquella década, varios grupos generalmente asociados al rock se acercaron al jazz, como la banda barcelonesa Lone Star, que con una formación en la línea de The Modern Jazz Quartet (vibráfono, piano, contrabajo y batería) experimentó con temas que iban desde la canción tradicional a la música clásica, la sintonía televisiva y estándares del rhythm'n'blues y del jazz.<sup>56</sup>

55 Pere Ysàs, *Disidencia y subversión: La lucha del régimen franquista por la supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004.

56 Lone Star, *Lone Star en Jazz*, 1968, LP, 33 1/3 r. p. m., La Voz de su Amo LCLP, 1462.

En Barcelona, grupos de fusión y de la llamada «música laietana», un rock progresivo con tintes identitarios catalanistas y mediterraneístas, hicieron desde 1971 incursiones en los nuevos caminos abiertos por Miles Davis, la Mahavishnu Orchestra, Weather Report o Return to Forever. A los grupos Màquina! y Om, pioneros de corta vida, le siguieron Jarka, Fusioon, Iceberg, Orquestra Mirasol, Secta Sònica, Música Urbana, Companyia Elèctrica Dharma y Orquestra Plateria, entre otros, en locales como la sala Zeleste, festivales como el Canet Rock (1975-1978) y discográficas como Edigsa, Concèntric o Als 4 Vents. Allí se fraguaron músicos imprescindibles de la fusión como Joan Albert Amargós, Carles Benavent, Manel Camp, Salvador Font, Enric Herrera, Jordi Sabatés, Jaume Sisa, Toti Soler o Max Sunyer.<sup>57</sup> En Madrid, cabe destacar los tres discos surgidos entre 1972 y 1973 de la colaboración de Pepe Nieto y Vlado Bas para el sello Acción, creado por la SER, principal cadena española de radiodifusión. Tras *Viva Europa!* y *Rompiendo la barrera del sonido*, en los que hicieron una original aproximación a la fusión y el funk, Nieto y Bas publicaron *Free Jazz: Vlado Bas en la Universidad*, una grabación en directo realizada en Madrid en 1973 ante un nutrido público, a juzgar por los aplausos que pueden oírse en el álbum. En ella, los cuatro participantes (Vlado Bas al saxo alto, Juan Carlos Calderón al piano, David Thomas al contrabajo y Pepe Nieto a la batería) desarrollaron una larga improvisación en dos partes, más cercana, no obstante, al jazz modal que a los experimentos de Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler o Sun Ra. En 1975 surgió en Madrid el grupo Dolores, uno de los conjuntos más originales de aquellos años, que hacían una fusión jazz-rock claramente influida por Weather Report, pero mezclada con elementos de la música española y, en concreto, andaluza. Tres años después también se dio a conocer en la capital el grupo Guadalquivir, con un perfil muy similar aunque ligeramente más orientado al rock.

### El jazz en democracia (1975-2013)

La transición a la democracia, iniciada tímidamente en 1975 tras la muerte de Franco y completada a finales de 1978 con la entrada en vigor de la nueva Constitución (si bien algunos historiadores la extienden hasta 1982) desencadenó una serie de procesos de cambio que se consolidaron durante las tres primeras legislaturas del gobierno del Partido Socialista Obrero Español (1982-1993). En los años ochenta y los primeros noventa se asienta en España un nuevo modelo político, económico, social y cultural, presidido por la legitimación y el fortalecimiento de las instituciones democráticas, la integración en los organismos europeos e internacionales, el desarrollo tecnológico y la bonanza económica, la implantación de un sistema de prestaciones y servicios sociales públicos, el reconocimiento de la pluralidad cultural del Estado español y la acelerada importación y adaptación de paradigmas, manifestaciones y tendencias artísticas foráneas.

España formó parte del proceso de integración europea iniciado con el Acta Única Europea en 1986 y consolidado con la firma del Tratado de Maastricht de 1992. La modernidad cultural fue un capital enarbolado por las nuevas instituciones democráticas, tanto estatales como autonómicas, para dejar visiblemente atrás el pasado reciente y publicitar el nuevo Estado de Derecho. La inver-

sión total en cultura aumentó en dos tercios entre 1982 y 1986, y continuó incrementándose en los años siguientes. Aunque el jazz no estuvo entre los principales beneficiarios de esta promoción, sí se vio afectado por ella, directa e indirectamente. En este primer quinquenio democrático, sobrevivió primero y maduró después, gracias al incremento y consolidación de varios espacios, medios e instituciones fundamentales.

En primer lugar, a los festivales internacionales de Barcelona y San Sebastián se les sumaron otros nuevos como Getxo, Vitoria-Gasteiz, Madrid, Terrassa o Valencia, cuya entidad y regularidad los situó entre los principales eventos jazzísticos de Europa. A ellos hay que añadir los que se celebraron intermitentemente entre mediados de los ochenta y primeros años noventa, cuando la prosperidad económica y las ansias de modernidad llevaron a instituciones públicas (como la recién creada Oficina de Coordinación Artística) y a asociaciones privadas a descentralizar ligeramente la práctica y la afición al jazz en España mediante programaciones locales.

Desde 1983, el Ministerio de Cultura organizó anualmente una campaña itinerante de jazz, sustituida desde 1987 por subvenciones eventuales para conciertos y otras actividades.<sup>58</sup> Fueron muchos los festivales que comenzaron entonces su andadura, varios de ellos sin continuidad, llevando el jazz a ciudades en las que hasta entonces había sido marginal o prácticamente desconocido: Almería, Badajoz, Burgos, Cádiz, Cartagena, Castellón, Granada, Huesca, Ibiza, Lugo, Málaga, Murcia, Palma de Mallorca, Pontevedra, Santiago de Compostela, Santander, Sevilla, Tenerife, Valladolid y Zaragoza.

En segundo lugar, tan importante o más que la subsistencia y el aumento de festivales fue la proliferación de clubes de jazz en vivo. Cualquier nuevo local servía a la vez como modelo y acicate para otros en la misma ciudad o en localidades cercanas. Aun si nos ceñimos a aquellos locales de entidad y pervivencia reseñables, las posibilidades de escuchar jazz semanalmente se incrementaron de manera inaudita en la mayor parte de España. En Madrid, junto al ya prestigioso local del Colegio Mayor San Juan Evangelista, *el Johnny*, figuraron pronto el Café Berlín, el Balboa Jazz y el Cerebro Jazz; ya en democracia se fundaron otros que permanecen como referentes de la capital: el Jazz Bar, El Despertar, la Sala Clamores, el Café Central, el Segundo Jazz Club o el Populart. En la Barcelona de la transición y los primeros años de democracia fueron imprescindibles La Cova del Drac, la Sala Zeleste, el Club Satchmo y el Jazzman, y entre mediados de los ochenta y principios de los noventa La Boîte, L'Eixample, Jazz Sí, un recuperado Jamboree y el Harlem Jazz Club. Los clubes de jazz en vivo arraigaron también en otros municipios catalanes, como ejemplificaron la Jazz Cava en Terrassa (Barcelona) y el Sputnik en Solsona (Lleida). Hacía tiempo que Valencia, tierra de abundantes y grandes músicos, buscaba un hueco preferente en la escena jazzística española. Su turno llegó desde finales de los años setenta, primero en el local Tres tristes tigres (1977-1979) y desde 1980 en las jam sessions de la Societat Coral El Micalet y, sobre todo, en el Perdido Club de Jazz (1980-1995). A partir de principios de los noventa, el jazz valenciano, consagrado como baluarte bopper contó además con los hoy célebres Jimmy Glass (desde 1991) y Black Note (desde 1993), aunque este último abandonó poco a poco esa orientación. Entre los clubes andaluces fueron pioneros el Blue Moon en Sevilla, el Georgia en Almería, el Chubby Cheek en Jaén, el Blue Sax en Málaga,

<sup>57</sup> Àlex Gómez-Font, *Barcelona, del rock progresivo a la música laietana y Zeleste*, Lleida, Milenio, 2011.

<sup>58</sup> Jorge García, «El trazo del jazz en España», en *El ruido alegre: jazz en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, p. 51.

y los granadinos Eshavira y El Secadero. Otra comunidad autónoma en la que entonces se difundieron notable y sólidamente los locales de jazz en vivo fue Galicia: en 1980 abrieron sus puertas el Dado Dadá en Santiago de Compostela, y el Filloa Jazz en A Coruña, y seis años después hicieron lo propio el Café Latino en Ourense y el Clavicémbalo en Lugo. Euskadi inauguró también en esta época sus primeros clubes de jazz con continuidad, el Be Bop Bar y el Altxerri de San Sebastián, a los que más tarde se uniría con fuerza el de la asociación La Bilbaína. Otro decano del jazz en España vio la luz en Pamplona en 1982, el Boulevard Jazz Bar. El jazz en Castilla y León encontró sus primeros escenarios más o menos estables en locales como el Birdland Bar y el Corrillo en Salamanca, La Cueva del Jazz en Zamora, el Gran Café en León, y el Café España de Valladolid. El movimiento centrífugo llegó también a las islas españolas: tras el éxito limitado y perecedero de algunos clubes insulares durante el tardofranquismo, el jazz canario despegó definitivamente en el Blue Note de Tenerife, y el género tuvo en Mallorca su centro neurálgico en el Sa Clau Jazz desde 1990. Si bien es verdad que no todos estos clubes empezaron apostando por el jazz, la mayoría lo convirtieron pronto en uno de sus símbolos de identidad.

En tercer lugar, la radio y la televisión se convirtieron por vez primera en agentes reales de difusión del jazz en España, una vez que la frecuencia modulada se convirtió prácticamente en una obligación para las emisoras con programas musicales, se aumentó la potencia de radiodifusión y el televisor se generalizó en los hogares.<sup>59</sup> Esta divulgación estuvo ligada a nombres propios de la radio y la televisión españolas como Pio Lindegaard, Juan Claudio Cifuentes, Paco Montes, Albert Mallofré o Rafael Fuentes, entre otros. Lindegaard, un diplomático danés nacido en Amorebieta, creó en 1952 en Radio Bilbao el programa «Batería y contrabajo», que continuó emitiéndose ininterrumpidamente hasta 1999. Cifuentes, «Cifu para los amigos» en sus propias palabras, ha sido el principal responsable de un programa, *Jazz porque sí*, que se ha mantenido en antena desde 1971, pasando por cinco emisoras distintas: Radio Popular (1971-1974), Radio España (1974-1982), Antena 3 Radio (1982-1987), Cadena 100 (1987-1998) y Radio Clásica de Radio Nacional de España (de 1998 a la actualidad). Además, el inagotable y reiteradamente premiado Cifu fue también el guionista y presentador —con la colaboración eventual del periodista Ebbe Traberg, danés residente en Madrid— del espacio semanal de Televisión Española *Jazz entre amigos*, realizado por Javier Díaz Moro, que durante siete años, entre 1984 y 1991, sirvió como escaparate para el jazz español e internacional. Otro de los principales críticos de la revista *Aria Jazz* en la segunda mitad de los sesenta, Paco Montes, fue el artífice de programas radiofónicos de referencia durante el primer quindenio democrático como *Esto es jazz*, *Jazz internacional* o *Simplemente jazz*. Albert Mallofré, periodista atento a todo tipo de géneros musicales y activo en numerosos medios de comunicación, fue guionista y presentador del espacio *Jazz*, de Televisión Española, así como director y locutor de los principales programas de radio sobre jazz realizados en Barcelona en los años setenta y ochenta como *Clásicos del jazz*, *Jazz session* o *Jazz panorama*. Rafael Fuentes inició en los años ochenta otro de los programas de jazz más escuchados y más longevos de la radio española, *Jazztamos aquí*, mantenido en antena durante casi treinta años.

<sup>59</sup> Esta sección y la siguiente parten de la obra ya citada de Joaquim Romaguera i Ramió, *El jazz y sus espejos* (2002), relación en dos volúmenes de los medios de difusión del jazz en España desde los años veinte.

En cuarto lugar, los primeros quince años de democracia fueron testigos de la publicación de revistas especializadas de contrastada calidad. La primera de tirada y alcance significativo fue *Quàrtica Jazz*, publicada en Barcelona en dos etapas, entre el verano de 1980 y finales de 1987, primero bajo la dirección de Albert Rubio y más tarde con Joan Giner como director y Miquel Jurado como editor. En 1990 comenzó a imprimirse en Madrid *Cuadernos de jazz*, de periodicidad bimestral, la más sólida y longeva publicación especializada que ha habido en España. A través de estas publicaciones, que mantenían vínculos con algunas de las principales discográficas de jazz, se podían comprar discos entonces muy difíciles de encontrar en las tiendas españolas. Además, dichas revistas sirvieron a su vez para el mantenimiento y desarrollo de una crítica de jazz cada vez más nutrida e informada, tanto en la escasa prensa especializada como en los periódicos. A los citados Lindegaard, Cifuentes, Traberg, Montes, Mallofré, Fuentes, Giner, Jurado y Jové hay que añadir, solo hasta 1993, los nombres de Mario Benso, Pedro Calvo, Javier de Cambra, Javier Coma, Pilar Comín, Álvaro Feito, Mingus B. Formentor, Jorge García, María Antonia García, Federico García Herraiz, José María García Martínez, Federico González, José Luis Guarner, Raúl Mao, Vicente Mensua, Jesús Moreno, Alfredo Papo, Xabier Rekalde, Quique Rivero, Joaquim Romaguera i Ramió, José Ramón Rubio, José Luis Salinas, Carlos Sampayo, Enric Vázquez, Antonio Vergara y muchos más.

Por último, la formación de músicos de jazz, que durante la dictadura se había reducido al autodidactismo, los vínculos entre maestros y discípulos y la cultura de club, experimentaron notables cambios con la llegada de la democracia. Como alternativa a los conservatorios, por entonces impermeables a la música popular urbana, se fundaron nuevas escuelas de música siguiendo modelos norteamericanos, centradas particularmente en el jazz. En 1978 se creó en Barcelona el Aula de Música Moderna i Jazz, dependiente del Centre d'Estudis Musicals en un principio y autónoma desde 1980, asociada académicamente al prestigioso Berklee College of Music de Boston. Al año siguiente, Lluís Cabrera fundó el Taller de Músics, que desde un principio apostó por una plantilla internacional y un enfoque del jazz que abarcaba todo tipo de sincretismos musicales. Completó su oferta docente con la celebración anual de un influyente Seminari Internacional de Jazz, desde 1980, y ha llegado a contar incluso con un club de música en vivo (Jazz Sí), diversos festivales, una fundación y un sello discográfico. Por otra parte, y en conexión directa con las sedes barcelonesas, en 1980 se fundó en Valencia el efímero Estudio de Música (rebautizada un año después como Escuela de Jazz Valencia), en 1985 surgió en Madrid la Escuela de Música Creativa, y un año después se abrió también en la capital el Taller de Músicos, convertidos desde entonces en otros referentes del jazz en España. Estos cinco centros mostraron las pautas a seguir para otros similares que se abrieron en los años siguientes, primero en Barcelona y Madrid y más tarde en otras ciudades españolas. A ellos hay que sumar numerosas escuelas musicales privadas de pequeñas ciudades (Jazzle y Studio 4 en San Sebastián, Estudio-Escuela de Música en Santiago de Compostela, Baio Ensemble en Vigo) que aunque no centraran su formación exclusivamente en el jazz lo incluyeron en su oferta educativa desde los años ochenta.

Los músicos fueron, al mismo tiempo, receptores y catalizadores de estos nuevos procesos y medios. No cabe duda de que la política exterior socialista, basada en igual medida en el europeísmo y el atlantismo, tuvo consecuencias prácticas en las relaciones culturales. La entrada en la OTAN en

1982, ratificada en referéndum cuatro años después, el Convenio de Cooperación para la Defensa entre España y Estados Unidos firmado en 1988, la integración en la Unión Europea en 1986 y en 1991, el éxito de la Presidencia comunitaria en 1989, y la participación militar con la ONU en la guerra del Golfo en 1991, entre otros hitos diplomáticos, facilitaron los intercambios y el acceso a becas, visados y subvenciones.<sup>60</sup> La mejora de la situación económica, de la inversión pública y de las relaciones exteriores hizo que la creciente presencia en España de figuras del jazz norteamericano y europeo quedara consolidada desde mediados de los años ochenta. Una vez mejoradas las condiciones de entrada y financiación, los festivales, los clubes y las escuelas de música podían intentar, entre todos y muy precariamente, su permanencia y aprovechamiento durante algo más que un par de días.

La situación facilitaba que, frente a lo que había ocurrido solo una década antes, los músicos españoles pudieran disfrutar con cierta regularidad de las actuaciones y clases de los intérpretes y profesores más prestigiosos. Inaugurada la democracia, continuaban en forma muchos de los que habían capitaneado el jazz en la España del tardofranquismo: Tete Montoliu, Pedro Iturralde, Vlady Bas, Ricard Roda, Peer Wyboris, Eric Peter, David Thomas, Jean-Luc Vallet... En los clubes (los festivales continuaron copados por músicos extranjeros) desarrollaron su carrera músicos más jóvenes, no solo en Madrid y Barcelona sino también en Valencia, el País Vasco, Galicia o Andalucía. Fueron los primeros en conseguir becas para estudiar jazz en Nueva York o Boston y en compaginar interpretación y composición al mismo nivel de excelencia, y muchos de ellos ejercieron como profesores en las mencionadas escuelas privadas especializadas en música moderna. De entre quienes destacaron en España por vez primera en los años ochenta y primeros noventa cabe destacar a los flautistas y saxofonistas Jorge Pardo y Javier Paxariño, el clarinetista y saxofonista de origen polaco Andrzej Olejniczak; los saxofonistas Alfons Carrascosa, Ramón Cardo, Víctor de Diego, Javier Denis, Antonio Mesa, Eladio Reinón, Perico Sambeat, Abdu Salim y Malik Yakub; el trompetista Markus Breuss; los pianistas Ricardo Belda, Albert Bover, José María Carlés, Alberto Conde, Chano Domínguez, Joshua Edelman, Agustí Fernández, Horacio Icasto, Joan Monné, Pedro Ojesto, Iñaki Salvador, Tomás San Miguel, Ignasi Terraza y Lluís Vidal; los guitarristas Tito Alcedo, Joaquín Chacón, José Luis Gámez, Carlos Gonzálbez, Ángel Rubio y Ximo Tebar; los bajistas Carles Benavent, Miguel Ángel Blanco, Manolo Calleja, Javier Colina, Miguel Ángel Chastang, Horacio Fumero, Baldo Martínez, Víctor Merlo, Francis Posé, Mario Rossy y Gonzalo Tejada; los baterías Carlos Carli, Carlos González, Ramón López, Guillermo McGill, Marc Miralta, Jorge Rossy y José Vázquez *Roper*; las cantantes Paula Bas, Amelia Bernet, Carme Canela, Laura Simó y Sonia Vallet; y grupos como A-Free-K, Clunia, Kursaal o Mozaik, entre otros.

Algunos de estos solistas fueron claves en el arraigo de la hibridación entre el jazz y el flamenco en España. Este sincretismo, iniciado por músicos norteamericanos y desarrollado por Pedro Iturralde en los años sesenta, cobró nuevo vigor desde mediados de la década siguiente con los citados grupos de fusión, por un lado, y con las colaboraciones entre Paco de Lucía y guitarristas de jazz como John McLaughlin, Larry Coryell y Al Di Meola, por otro. Será el *tocaor* gaditano quien aglutine entonces a su alrededor a jóvenes músicos procedentes de aquellos conjuntos de jazz fusión y

rock progresivo, como el bajista Carles Benavent, el cantante y batería Pedro Ruy Blas, el flautista y saxofonista Jorge Pardo y los percusionistas Rubem Dantas y José Antonio Galicia. Con ellos renovó el flamenco y, a la vez, profundizó en su hibridación sistemática con el jazz.

Desde finales de los años ochenta, estos músicos y otros prometedores jóvenes como los guitarristas Gerardo Núñez y Juan Manuel Cañizares, el pianista Chano Domínguez, el contrabajista Javier Colina y los percusionistas Tino Di Geraldo y Guillermo McGill, publicaron sus primeros discos de jazz-flamenco, ya como solistas. El periodo 1989-1993 marca así una nueva etapa, todavía abierta, en esta hibridación. Esta fase de intercambios constantes entre ambas músicas, amparados por el interés de algunas discográficas como Nuevos Medios, Nuba o Karonte y por el éxito de público, quedó inaugurada con una serie de álbumes novedosos, entre los que cabe destacar *Flamencos en Nueva York* (1989) de Gerardo Núñez, *Las cigarras son quizá sordas* (1991) y *Veloz hacia su sino* (1993) de Jorge Pardo, *Chano* (1993) de Chano Domínguez, y el volumen conjunto *Jazzpaña* (1993), con arreglos de Vince Mendoza y Arif Mardin, en el que Pardo, Benavent, Cañizares y Dantas compartieron micrófonos con Michael Brecker o Al Di Meola, entre otros.<sup>61</sup>

En estos discos se pueden ver varios ejemplos de nuevas maneras de llevar el jazz al flamenco, como en la versión por bulerías de «Well You Needn't» que encontramos en *Chano* y que más tarde encabezó el primer recopilatorio de *Flamenco Jazz* editado en España (Karonte, 2003). Tanto Domínguez como Javier Colina aprovechan el carácter modal de la melodía de Thelonious Monk y la fácil adaptación de la escala «andaluza» o «española» (la combinación del modo frigio mayor y del frigio menor) a la alternancia armónica original (F7-Gb7). El tema y cada uno de los *chorus* se mantienen en la forma AABA de 32 compases, pero el 4/4 pasa a ser un 6/8 para dar cabida a los 12 pulsos del compás de soleá. La batería se sustituye por el cajón flamenco, tocado por Guillermo McGill, y las palmas y el zapateado del *bailaor* Joaquín Grilo. Aunque este singular conjunto de percusión está muy presente en toda la pieza, tiene un protagonismo especial en el cuarto *chorus*, que McGill y Grilo desarrollan en *trading eights* con el piano.

Los años 1992 y 1993 trajeron grandes esperanzas para los músicos y los aficionados españoles, pronto convertidas en enojosas frustraciones. El jazz se benefició muy poco de magnos y esperados eventos de entonces como la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, la Olimpiada Cultural desarrollada en Barcelona en paralelo a los Juegos Olímpicos, la Exposición Universal de Sevilla, la capitalidad de Madrid como Ciudad Europea de la Cultura y el Año Santo Jacobo en Galicia. Sin embargo, sí sufrió las consecuencias. La crisis internacional de 1990-1991 tardó en notarse en España, debido al ingente gasto público destinado a la preparación y celebración de aquellos acontecimientos. Pero desde 1993 el déficit de la administración, la alta inflación y los elevados índices de desempleo (más de 24 %) instalaron al país en una profunda recesión que duró dos años. Los recortes en los sectores público y privado, la subida de impuestos a los locales y la disminución del poder adquisitivo afectaron notablemente a las programaciones musicales, y el jazz no fue una excepción.

<sup>60</sup> Rosa Pardo Sanz, «La política exterior de los gobiernos de Felipe González: ¿un nuevo papel para España en el escenario internacional?», *Ayer*, núm 84, 2011, pp. 73-97.

<sup>61</sup> Para los detalles de esta hibridación, hasta mediados de los noventa, resulta indispensable el capítulo: Luis Clemente, «Flamenco y jazz: esas músicas de raza», en *Filigranas. Una historia de fusiones flamencas*, Valencia, La Máscara, 1995, pp. 16-25.

Entre finales de 1992 y 1994, los medios especializados estuvieron de acuerdo en señalar que el jazz en España se encontraba sumido en su peor crisis de la democracia. Los clubes de las grandes ciudades llegaron a unirse entonces para reivindicar que se les reconociera su labor y, con ello, se les concediera el mismo apoyo institucional que a otras actividades culturales.<sup>62</sup> A la larga, la anémica inversión en jazz por parte de las instituciones públicas se ha vuelto permanente, pues el modelo económico instaurado por los gobiernos desde 1996 para la recuperación económica se ha basado fundamentalmente en el sector privado. En los últimos veinte años, las subvenciones oficiales al jazz en España han sido muy modestas, y la situación se ha agravado considerablemente desde 2008 a causa de la recesión internacional, con los ayuntamientos endeudados y unos recortes en cultura que superan el 50 % del presupuesto en numerosas comunidades autónomas. Sin embargo, el jazz ha seguido moviéndose y transformándose.

Uno de los entornos jazzísticos que más ha cambiado en los últimos años es el de la enseñanza reglada. El éxito y la solidez de la mayoría de las escuelas de música moderna, no exentas de sucesivas crisis y reestructuraciones en muchos casos, sirvieron para que las instituciones oficiales se replantearan a lo largo de los años noventa la integración de la enseñanza de la música popular en los conservatorios públicos y en las escuelas municipales de música. En julio de 1992, una orden del Ministerio de Educación y Ciencia advertía por vez primera que «los contenidos de la enseñanza de un instrumento deberán tener en cuenta el amplio horizonte musical y la simultaneidad de géneros, formas y estilos con los que conviven los jóvenes de hoy», entre los que se encontraban el jazz, el pop y el rock.<sup>63</sup> Tres años después, un Real Decreto establecía el jazz entre las posibles especialidades del currículo del Grado Superior de las Enseñanzas de Música.<sup>64</sup> En ese nuevo marco legislativo, varias instituciones han implantado la especialidad de jazz en Grado Superior: la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), en 2001, el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) y el Conservatorio Superior de Música de Navarra, en 2002, el Conservatorio Superior de Música da Coruña, en 2006, y el Conservatorio Superior de Música de Valencia Joaquín Rodrigo, en 2008. Por otra parte, puede obtenerse el Grado Superior en música moderna y jazz en el Institut Superior d'Estudis Musicals Taller de Músics (ISEM-TM) y en el Conservatori Superior de Música del Liceu, ambos en Barcelona, y el equivalente de Grado Medio o Profesional en la Escuela de Música Creativa de Madrid. La mitad de estos centros son instituciones privadas o fundaciones privadas de financiación pública, cuyo régimen jurídico ha generado una llamativa paradoja: son costosas para el contribuyente, pero también para el alumno, que debe afrontar una elevada matrícula. En los últimos años han proliferado las escuelas y las aulas de «música moderna» en municipios de toda España que, aunque más modestas, proporcionan buenas oportunidades de acercarse al jazz o incluso de preparar el acceso al Grado Superior. En todo caso, la impartición de jazz en el Grado Medio, imprescindible para garantizar la coherencia y la continuidad formativas, sigue siendo la gran tarea pendiente.

<sup>62</sup> Adrián Crespo, «Malos tiempos para el jazz en Madrid», *ABC* (Madrid), 26 de diciembre de 1992; Pere Pons, «Los clubs de jazz se unen para reclamar apoyo institucional», *La Vanguardia*, 31 de enero de 1993.

<sup>63</sup> Orden del 30 de julio de 1992 (B. O. E. del 22 de agosto de 1992).

<sup>64</sup> Real Decreto 617/1995, del 21 de abril (B. O. E. del 6 de junio de 1995).

El jazz ha llegado también a la universidad desde los años noventa, primero con su introducción en la Universitat Politècnica de Catalunya a cargo de Enric Vázquez, y luego con la licenciatura y el grado en Historia y Ciencias de la Música, desde una perspectiva más ligada a la historia, la sociología y el análisis que a la práctica instrumental. Hoy forma parte de la habitual asignatura sobre músicas populares urbanas, común a todas las sedes que cuentan con grado oficial, y en algunas universidades cuenta incluso con asignaturas específicas. Sin embargo, la investigación primaria sobre jazz sigue siendo exigua. Esta música continúa en los márgenes de la academia española, como sucede en otros países, y ni su identidad ni su historia lo ayudan. Es demasiado diferente para suscitar el interés de la musicología histórica e insuficientemente distinto para concernir a la etnomusicología, como escribió David Ake hace años,<sup>65</sup> y hasta hace poco los estudios sobre música popular urbana lo consideraban excesivamente sofisticado y carente de una base social significativa. Pero las cosas están cambiando. El jazz es hoy objeto de tesis doctorales en España, algunas ya publicadas, otras en curso. Tiene ya un espacio reservado en todo congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología desde tiempo atrás. Al cierre de estas líneas, contó por vez primera con una mesa específica en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (SEdEM), en septiembre de 2012, tuvo una presencia destacada en el XVII Congreso de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) en Gijón, en junio de 2013, e incluso fue objeto de un primer congreso monográfico internacional en la Universitat de València en noviembre de ese mismo año.

Huelga decir que, sin embargo, los principales inconvenientes para la recepción del jazz en España no proceden de la enseñanza superior, sino de etapas educativas previas y de la falta de divulgación. Como sucede también en otros países, el jazz en España permanece en un limbo difícilmente sostenible. Es una música que goza de prestigio social y artístico entre el público y de un aura de distinción y dificultad entre los músicos, un capital cultural mayoritariamente acervado por personas de entre 25 y 55 años, de clase media-alta y estudios universitarios, según los informes anuales de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Por su nivel técnico y de experimentación, por su base social, por su capacidad para alentar hibridaciones y cambios en otras músicas, y porque muchos de sus estilos requieren cierto nivel de familiarización, moderado en el caso del público y alto en el de los intérpretes, en muchos sentidos el jazz cumple un papel de vanguardia musical, alejada del mero entretenimiento y necesitada de iniciación y estímulos públicos. Sin embargo, las instituciones oficiales siguen refiriéndose a él como un ejemplo de «música juvenil» y dando por supuesto que es masivo, no requiere aprendizaje y puede autofinanciarse. Por el contrario, el reconocimiento social del jazz parece haber tenido efectos positivos en la financiación privada, mucho más atenta al perfil de los aficionados. Un buen modelo en España es el de las compañías de cerveza, que hoy patrocinan algunos de los principales festivales y ciclos de jazz del país.

El patrocinio público se ha centrado en los festivales. Si se observa el calendario jazzístico de la España reciente se verá que estos eventos han llegado a superar ampliamente el medio centenar anual, en su mayor parte concentrados en los meses de julio y noviembre. El número ha disminuido con la actual crisis económica, pero en todo caso sigue siendo considerable. Para explicar tan frenética

<sup>65</sup> David Ake, *Jazz Cultures*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 1.

actividad hay que tener en cuenta que muchas administraciones y empresarios se han apropiado crecientemente de la etiqueta «jazz», su prestigio y sofisticación, para programar géneros muy diversos que históricamente nunca han recibido tal denominación, dando lugar a lo que Leo Sánchez ha definido como «la ambigua personalidad del festival de jazz» en España.<sup>66</sup> Sin embargo, en las últimas dos décadas sí han existido programaciones que mantienen su reputación y su coherencia jazzística, al tiempo que arriesgan, combinan varios estilos y apuestan por músicos de orígenes, escenas y edades distintas. A los clásicos con más de treinta años de experiencia (Barcelona, Getxo, Madrid, San Juan Evangelista, San Sebastián-Donostia, Terrassa, Vitoria-Gasteiz), de notable repercusión internacional, se les han sumado festivales interesantes como los de San Javier (Murcia) y Vic (Barcelona), el ImaxinaSons de Vigo, el Universijazz de Valladolid, el ciclo del Teatro Central de Sevilla, últimamente replegado hacia programaciones más rentables, o el denodado festival de Sigüenza, suspendido desde 2010.

Salvando algunos proyectos originales y dinámicos, los festivales suelen contratar a valores seguros del *mainstream* norteamericano que se encuentran de gira. Estas figuras repiten año tras año debido a la actividad de los representantes e intermediarios, cada vez más numerosos, y a los compromisos con empresas multinacionales. El músico español sigue siendo el gran ausente de los principales festivales de jazz. Frente a lo que ocurre en Francia o en los países nórdicos, la presencia de intérpretes autóctonos en los eventos citados es mínima. Para intentar remediar la situación, en 2003 se constituyó la Plataforma de Apoyo a Nuestro Jazz, un conjunto de músicos, críticos y aficionados que reclamaban una mayor representación española en los eventos jazzísticos, el respaldo de la administración y facilidades de difusión en prensa, radio y televisión. Buscando medidas concretas y ponderables, el colectivo llegó a exigir el establecimiento de una cuota de 50 % de músicos patrios en los festivales, una cuestión controvertida que levantó cierto revuelo y le granjeó numerosas críticas. Seguramente las cuotas no son la solución, pero el problema sigue ahí, y es grave. Mientras las programaciones con financiación pública consideren que contratar a músicos españoles es un favor y no una inversión, la situación persistirá.

Dicho esto, queda claro que el medio fundamental de subsistencia de los músicos de jazz en España sigue siendo el local de música en directo. Aunque muchos de los citados clubes que abrieron durante los años ochenta y principios de los noventa continúan sosteniendo hoy la mayor parte de la actividad jazzística en España, en los últimos quince años se han creado locales pronto convertidos en referentes, como el barcelonés Bel-Luna Jazz Club & Restaurant y el madrileño Bogui Jazz, Premio Ocio de Calidad 2011. Con todo, las novedades son pocas, y los espacios se quedan cortos ante el creciente número de intérpretes. La inexistencia de un circuito estable juega en contra de la complicada financiación de los clubes españoles, a la que hay que sumar el cumplimiento de las normativas acústicas municipales, cada vez más severas, los impuestos y el elevado e inflexible pago del 10% de las ganancias a la Sociedad General de Autores y Editores.

La difusión del jazz en los medios de comunicación sigue siendo muy limitada. Con su llegada a la radio pública, en 1998, Juan Claudio Cifuentes pudo sumar otro programa en Radio 3, *A todo jazz*, al ya veterano *Jazz porque sí* de Radio Clásica. Más allá de la labor de Cifu, los espacios sobre

jazz en la radio española reciente no son escasos, pero tienen un alcance mayoritariamente local.<sup>67</sup> Entre ellos cabe destacar, por longevidad o difusión: *El bulevar del jazz*, producido y presentado por Javier Domínguez en Radio Andalucía; *Jazz en el aire* y *Puerta abierta*, dirigidos respectivamente por Julián Henares y Sebastián Íñigo y retransmitidos por numerosas emisoras locales de toda España; y *El club de jazz*, difundido a través de internet con realización y voz de Carlos Pérez Cruz. En la televisión queda poco más que conexiones o grabaciones resumidas de algunos de los principales festivales veraniegos. El origen de este declive mediático hay que buscarlo en la degradación de la radio y la televisión, que desde los años noventa han dejado de ser espacios de cultura y debate para convertirse en dominios sensacionalistas e instrumentos políticos.<sup>68</sup> No es casualidad que la desaparición en 1991 del añorado *Jazz entre amigos*, de Televisión Española, coincidiera con el primer año de emisiones de las cadenas privadas, abiertamente efectistas y poco reguladas, que llevó al ente estatal a una escalada de pérdidas y a un parcial pero visible proceso de mimetismo de los nuevos canales comerciales. Recientemente ha habido otras iniciativas de difusión audiovisual como el breve documental *Jazz en España*, de la productora madrileña 14 Pies y emitido por el Canal Historia, un loable e interesante proyecto demasiado apegado todavía a tópicos e imprecisiones históricas.<sup>69</sup>

En cuanto a las publicaciones especializadas, el último quindenio ha sido arduo para el mantenimiento de publicaciones en papel. La efímera *Jazzology*, una revista editada por la Associació d'Amics del Jazz de Lleida y dirigida por Josep Ramon Jové, hizo gala durante sus doce números, entre 1992 y 1997, de excelencia crítica y gráfica. Mejor suerte corrieron otras como *Más jazz*, publicada en Madrid desde 1998, primero bajo la dirección de Javier de Cambra y luego de Manuel I. Ferrand, o la revista *Jaç*, más centrada en Catalunya, editada desde 2003 por el grupo Enderrock y dirigida por Pere Pons. Las dificultades que atraviesan las publicaciones impresas han quedado patentes en los últimos tiempos: la principal revista especializada, *Cuadernos de jazz*, dejó de editarse en papel en enero de 2011, tras veinte años en librerías y quioscos, y desde abril de 2012 los contenidos de la revista *Jaç* han sido incorporados a la página web del grupo Enderrock. En cambio, se han multiplicado en los últimos años las revistas *on-line* o páginas digitales gratuitas, que ofrecen información amplia y actualizada sobre el jazz en España. Tras la pionera pero fugaz *JazzRed* (1996-1999), páginas como *Tomajazz* ([www.tomajazz.com](http://www.tomajazz.com)), *Apolo y Baco* ([www.apoloybaco.com](http://www.apoloybaco.com)) y *Jaztk* ([www.jaztk.com](http://www.jaztk.com)) se han erigido en referentes para los aficionados y escaparates para los músicos, no solo en España. Claro que eso ha tenido consecuencias. Las páginas web proporcionan ya noticias, crónicas, reportajes, entrevistas, críticas de discos, libros y conciertos, e incluso artículos de opinión. Es decir, ofertan más o menos lo mismo que las revistas de suscripción, con la ventaja de que la edición es más barata y los contenidos no son temporales sino acumulativos. Por un lado, la publicación digital requiere menos personal, cuando hay más periodistas y críticos musicales que nunca. Por otro, el incremento y la

67 Puede consultarse un listado actualizado de los programas radiofónicos españoles en: <[http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68&Itemid=176](http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=176)> (última consulta diciembre 2013).

68 Ramón Reig, «Comunicación masiva e industrias culturales», Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Más es más: Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 71-92.

69 Puede verse en <<http://vimeo.com/36538029>> (última consulta diciembre de 2013).

66 Leo Sánchez, «La ambigua personalidad del festival de jazz», *Cuadernos de jazz*, núms. 119-120, 2010, pp. 87-88.

mejora de calidad de los blogs desafían la idea de que la información, la opinión o la crítica tienen un coste o son privativas de profesionales.

El jazz en España tiene hoy, claro está, medios y estímulos con los que no contaba a finales de los años ochenta. Desde entonces se han creado algunos sellos discográficos cuya atención a los jóvenes intérpretes han facilitado enormemente el desarrollo del género como Audia Records, Ayva Música, Taller de Músics, Free Code Jazz Records, Fresh Sound New Talent, Karonte, Lola Records, New Mood Jazz, Nuba Records, Nuevos Medios, Omix Records, Satchmo Jazz Records, Xingra... Como suele ocurrir, el principal problema no son los costes de producción, sino las dificultades de distribución. Por otra parte, los músicos tienen acceso actualmente a becas como las del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (MAEC), las de la Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes de España (AIE), o las más modestas de la Fundación Música Creativa. Entre los principales premios deben mencionarse los otorgados por algunos festivales y muestras de jazz, los del Instituto de la Juventud (Injuve), los Premios de la Música Independiente y los de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Festivales y clubes, radio y televisión, revistas y públicos, críticos y académicos, discográficas y premios, todos deben prestar atención hoy a una escena jazzística española más profusa que nunca en sólidos músicos y compositores procedentes de todas las comunidades autónomas, sin olvidar a los extranjeros radicados en España. Todos ellos son dignos herederos de un Tete Montoliu que falleció en 1997, solo cinco meses después de un memorable y emotivo concierto en el Palau de la Música Catalana, dejando al jazz español huérfano de grandes figuras internacionales.<sup>70</sup> Por escribir no tanto sobre las promesas de futuro, sino sobre quienes son ya el indiscutible presente del jazz en España, y siendo todo lo selectivo e injusto que requieren estas páginas, cabe mencionar a: saxofonistas como Chema Alonso, Gabriel Amargant, Mikel Andueza, Iñaki Askunze, Ernesto Aurignac, Gorka Benítez, Llibert Fortuny, José Luis Gutiérrez, Bobby Martínez, Jon Robles, Bob Sands, Jesús Santandreu, Martí Serra o Javier Vercher; trompetistas como Raynald Colom, Jerry González, Chris Kase, David Pastor o Julián Sánchez; pianistas como Xan Campos, Joan Díaz, Xavier Dotras, Roger Mas, Marco Mezquida, Cristóbal Montesdeoca, Abe Rábade, Marta Sánchez, Moisés P. Sánchez, Iñaki Sandoval, Albert Sanz, Sergi Sirvent o Jon Urrutia; guitarristas como Juan Camacho, Antonio Gómez, Santiago de la Muela, Dani Pérez, Chema Sáiz, Israel Sandoval o David Soler; contrabajistas como Alexis Cuadrado, Pablo Martín-Camínero, Paco Charlín, Xacobe Martínez Antelo, David Mengual o Giulia Valle; baterías y percussionistas como Marc Ayza, Jo Krause, Lucía Martínez, Xavi Maureta, Hasier Oleaga, Esteve Pi o David Xirgu; cantantes como Ester Andújar, Eva Cortés, Eva Dénia, Celia Mur o Silvia Pérez Cruz; el trombonista Toni Belenguer; el armónico Antonio Serrano; y grupos de vanguardia como Akafree, Dead Capo o Filthy Habits Ensemble. Al contrario de lo que se ha venido haciendo en los últimos años tanto desde la historia como desde la crítica del jazz en España, no baso este artículo en una división por generaciones, el sistema de periodización predilecto de las historias de la literatura y del arte en España. Una generación se define habitualmente por acontecimientos externos a la propia experiencia musical de sus protagonistas,

<sup>70</sup> Desde 1998, Montoliu cuenta con una biografía que su amigo Miquel Jurado escribió a partir de sus anotaciones y recuerdos de sus entrevistas, conversaciones y experiencias compartidas: Miquel Jurado, *Tete, quasi autobiografía*, Barcelona, Proa, 1998. Hay edición en castellano: *Tete, casi autobiografía*, Madrid, Fundación Autor, 2005.

cuya repercusión se asume sin especificarse, toma la edad como condición unificadora principal, por encima de la cooperación, interacción o competencia, y como categoría histórica es simplificadora y excluyente. En los últimos veinte años, músicos de edades, sexos, orígenes, estudios y estilos diversos han contribuido por vez primera a transformar el jazz en España, y lo han hecho colaborando a menudo con intérpretes ya citados y más experimentados que todavía tienen mucho que aportar. Para comprobar la escasa pertinencia de los relevos generacionales en el jazz español reciente, se pueden comparar, por ejemplo, dos de los discos publicados en 2010 más arriesgados, pero también más relevantes y premiados, del jazz español: *Triez* (editado por el sello EmArcy, filial de Universal), del trío compuesto por Agustí Fernández (piano), Baldo Martínez (contrabajo) y Ramón López (percusión); y *Zigurat* (publicado por la discográfica Karonte), del pianista Abe Rábade, con Pablo Martín-Camínero al contrabajo y Bruno Pedroso en la batería.

*Triez* tiene como protagonistas a tres de los músicos españoles más prolíficos, internacionales e influyentes del jazz español, nacidos entre 1954 y 1961. Se basa fundamentalmente en la libre improvisación colectiva, aunque con espacio para la composición propia, versiones de clásicos como «Lonely Woman» de Ornette Coleman, y creaciones de jóvenes talentos como David Mengual («Anònim»). Los intérpretes elaboran equilibrados y complejos juegos de texturas que van del lirismo y la melancolía contenidos («Soltando lastre», «Una sombra en la sombra») a violentas combinaciones crecientemente polirrítmicas y atonales («Locura otoñal», «Pasión intacta») y experimentos pentatónicos y modales con secciones percusivas, casi tribales («Bhimsen Joshi», «Mbira of the Spirits»), pero moviéndose siempre dentro de una cuidada economía de materiales y ofreciendo continuas referencias al oyente. *Zigurat* es el séptimo disco como solista de Abe Rábade (1977), formado entre Santiago de Compostela y el Berklee College of Music, y su regreso al trío tras varios años experimentando con otras formaciones. Como suele ser habitual en el pianista gallego, se trata de un trabajo ligado al post-bop, pero ecléctico y singular, que se nutre casi exclusivamente de composiciones suyas. El álbum aglutina piezas de serena y solemne contemplación («Sinestesia», «Chanson nº 6»), creaciones de una intensa carga emocional («Zigurat», «Prana») y contundentes ejercicios de complejidad rítmica, independencia de las manos y virtuosismo en la improvisación vertical («Xiket», «7 contra 5», «Tránsito nº 2»). Todo ello transmite una particular preocupación de los tres músicos por el sonido, la claridad y el equilibrio, así como una complicada y precisa arquitectura de los riffs y los temas, sus variaciones y su interrelación, que remite al título general del disco. *Triez* fue elegido como mejor disco del año 2010 por la revista *Cuadernos de jazz*, por delante de *Zigurat*, que a su vez fue galardonado como mejor disco de jazz en la tercera edición de los Premios de la Música Independiente.

Una vez consolidadas las conexiones entre el jazz y el flamenco, a mediados de los años noventa, esta hibridación ha seguido gozando de buena salud y éxito. Figuras como Tito Alcedo, Luis Balaguer, Chano Domínguez, Nono García, Antonio Mesa, Pedro Ojesto, Andrés Olaegui, Jorge Pardo, Francis Posé, Ángel Rubio, Chema Sáiz o Perico Sambeat continúan haciendo incursiones regulares en dicho sincretismo.<sup>71</sup> El percussionista Guillermo McGill ha publicado incluso un *Flamenco-Jazz Real*

<sup>71</sup> Un repaso actualizado de estas hibridaciones puede leerse en: Luis Clemente, «Jazz-flamenco azulado», en Julián Ruesga Bono (ed.), *In-fusiones de jazz*, Sevilla, Arte-facto, Colectivo Cultura Contemporánea, 2010, pp. 77-110.

*Book* con creaciones de algunos de estos artistas.<sup>72</sup> La fluidez de las relaciones entre los músicos en las últimas dos décadas vuelve vacua e inoperante hoy la distinción entre jazz-flamenco y flamenco-jazz, que durante años se enarboló desde algunos sectores para discernir las aproximaciones híbridas desde el jazz y desde el flamenco, respectivamente. Este sincretismo musical ha servido, sin duda, para difundir el jazz de España allende fronteras, pero su entusiasta apoyo por parte del público y de la industria, sobre todo en el extranjero, ha llevado a algunos músicos a alertar de dos peligros muy relacionados entre sí: primero, que se convierta en una nueva ortodoxia, alimentada por festivales y eventos específicos y por su reciente inclusión en los circuitos y premios del jazz latino; y segundo, que todo el jazz que se hace en España se equipare internacionalmente a este estilo minoritario. Por otra parte, las hibridaciones del jazz con tradiciones musicales españolas han ido en los últimos años más allá del flamenco: a la mezcla de jazz y sonidos mediterráneos, presente desde los tiempos de la música laietana, se han añadido los originales y coherentes experimentos de Alberto Conde, Josetxo Goia-Arabe, José Luis Gutiérrez, Baldo Martínez, Iñaki Salvador o Tomás San Miguel, entre otros, con música castellana, gallega y vasca.

### Conclusión

El jazz no ha sido sencillamente adoptado o asimilado por sus aficionados en España, sino traducido y reelaborado a través de categorías, prácticas y condiciones materiales históricamente diversas. Pero, lejos de ser un reflejo de sus circunstancias, se ha erigido desde hace casi un siglo en un factor de cambio y en un desafío a muchas de las prácticas y discursos culturales dominantes. En este sentido, parece haber ido «a contratiempo» de la España que le ha tocado vivir, subsistiendo gracias al infatigable empeño de sus músicos y aficionados. La legitimidad que el jazz pareció haber ganado en la España de los años veinte y treinta se vio menoscabada desde 1939 por una dictadura a la que le interesó únicamente como propaganda, y las instituciones democráticas surgidas desde 1978 en adelante han enmendado la situación solo parcial y desordenadamente.

A diferentes niveles, hoy se observa cierta desarticulación entre incentivos oficiales, espacios, creadores, críticos, educadores, público, industria musical y medios de difusión. Sin embargo, no cabe duda de que el jazz en España nunca ha gozado de tan buena salud como ahora. Al fin y al cabo, esas desconexiones presuponen la existencia de los diversos colectivos que forman el mundo del jazz y son uno de los principales problemas que autores como Stuart Nicholson o Ken Prouty han identificado recientemente en las principales escenas internacionales.<sup>73</sup> Pero para valorar en su justa medida el presente del jazz en España no es necesario oscurecer o denigrar su pasado: es en él donde podemos encontrar muchas de las inercias, vacíos y virtudes de su situación actual. Este artículo ha intentado, a la vez, plasmar lo que sabemos hoy sobre el jazz en España y lo mucho que nos falta por conocer.

<sup>72</sup> Guillermo McGill (comp.), *Flamenco Jazz Real Book*, Pacific, MO, Mel Bay, 2006.

<sup>73</sup> Stuart Nicholson, *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*, Nueva York, Routledge, 2005; Ken Prouty, *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.

### Bibliografía

- AKE, David (2002): *Jazz Cultures*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- ALONSO, Celsa (2009): ««Mujeres de fuego»: ritmos «negros», transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 18, pp. 135-166.
- ARCE, Julio (2008): *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- BARDAVÍO ESTEVAN, Susana e Iván Iglesias (2012): «Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural». *Studi Ispanici*, núm. 37, pp. 159-176.
- CLEMENTE, Luis (1995): *Filigranas. Una historia de fusiones flamencas*. Valencia: La Máscara.
- DAVENPORT, Lisa E. (2009): *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson: University Press of Mississippi.
- DAVIDSON, Robert A. (2009): *Jazz Age Barcelona*. Toronto: University of Toronto Press.
- FONTELLES RODRÍGUEZ, Vicent Lluís (2011): *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- GABBARD, Krin (1996): *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GARCÍA, Jorge (2012): «El trazo del jazz en España», en *El ruido alegre: jazz en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 17-71.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996): *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- GENDRON, Maurice (2002): *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- GINER, Juan, Joan Sardá y Enric Vázquez (2006): *Guía universal del jazz moderno*. Barcelona: Robinbook (contiene una breve historia del jazz en España en las pp. 391-405).
- GOIALDE PALACIOS, Patricio (2011): «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*, núm. 18, pp. 497-520.
- GÓMEZ-FONT, Álex (2011): *Barcelona: del rock progresivo a la música layetana y Zeleste*. Lleida: Milenio.
- HERRERO SENÉS, Juan (2005): «El arte nuevo y el jazz: el cifrado del siglo XX». En Albert Mechthild (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 317-330.
- IGLESIAS, Iván (2005): «La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco». *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, pp. 826-838.
- (2009): «Ni rojo ni blanco: el mito sobre la Guerra Civil española en la historiografía sobre el jazz», *Etno-Folk*, núms. 14-15, pp. 369-389.
- (2010): «Improvisando aliados: El jazz y la propaganda franquista de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría». En Ana Cabana Iglesia, Daniel Lanero Táboas y Victor Santidrián Arias (eds.): *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 529-540.
- (2010): «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial». *Historia Actual*, núm. 23, pp. 119-135.
- (2011): ««Vehículo de la mejor amistad»: El jazz como propaganda norteamericana en la España de los años cincuenta». *Historia del presente*, núm. 17, pp. 41-54.
- *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Valencia: Nortésur/Musikeon (en prensa).
- JACKSON, Jeffrey H. (2003): *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham y Londres: Duke University Press.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2000): «La Generación del 27 y el jazz», *Litoral*, núms. 227-228, pp. 181-196.
- JURADO, Miquel (1998): *Tete, quasi autobiografía*. Barcelona: Proa, 1998 (edición en castellano: *Tete, casi autobiografía*, Madrid: Fundación Autor, 2005).
- KATER, Michael H. (1992): *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.

- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2001): «Realidades y máscaras de la música de posguerra». En Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zaldoundo y José Castillo Ruiz (eds.): *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*. Granada: Universidad de Granada, vol. 2, pp. 31-82.
- MEEKER, David (2008): *Jazz On the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington: Library of Congress, 2008.
- NICHOLSON, Stuart (2005): *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. Nueva York: Routledge.
- PAPÓ, Alfredo (1985): *El jazz a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- PATRICK, Brian D. (2008): «Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia». *Hispania*, vol. 91, núm. 3, pp. 558-568.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2011): «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vice-secretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Arbor*, núm. 751, pp. 875-886.
- PROUTY, Ken (2012): *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- PUJOL BAULENAS, Jordi (2005): *Jazz en Barcelona, 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- ROLANDO, Claudia M. (2011): «Cantando jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto». En Heloísa de Araújo Duarte Valente, Óscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Herom Vargas: *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM, pp. 533-542.
- ROMAGUERA I RAMÍO, Joaquim (2002): *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2 vols.
- RUESGA Bono, Julián (ed.) (2010): *In-fusiones de jazz*. Sevilla: arte-facto, Colectivo de Cultura Contemporánea.
- SUÑÉ, Albert (1981): «Història del jazz a Catalunya», *Avui* (ab-jul).
- VON ESCHEN, Penny M. (2004): *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge (MA.): Harvard University Press.
- YANOW, Scott (2004): *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians & Music Onscreen*. San Francisco: Backbeat.

# A qué huele el jazz en México

Alain Derbez

«Toquemos jazz a ver si despiertan los cuates que están dormidos»  
cantado por Luis Aguilar al piano en película mexicana del 57.

## Madrugada y pan

Preguntamos:

¿A qué huele el jazz en México?... ¿A nada?... ¿A naftalina?... ¿A mole?... ¿A nachos con desflemado jalapeño?... ¿A aséptico gabinete o fila de hipermercado?... ¿A alcohol y trasnochado cigarrillo?...

Me gustaría contestar (me ha gustado siempre) que a pan y madrugada y explicar por qué.

Reviso: existe una historia que podríamos comenzar a ubicar, por lo pronto desde la anécdota, en la década de los ochenta del siglo XIX.<sup>1</sup> Una historia que, con sus cimas y simas, tiene su largueza, su continuidad, aunque no toda la vida ha sido visible, evidente, clara... ¿Luminosa?...

<sup>1</sup> Nueva Orleans es sede en 1884 y 1885 de la Exposición Mundial del Algodón. El gobierno mexicano de Porfirio Díaz, presidente por segunda ocasión —todavía fresca la batalla antirreeleccionista que lo llevó a detentar el poder hasta 1911— envía a la banda del Octavo Regimiento de Caballería para tocar, con éxito desde la inauguración, lo mismo marchas que polkas, mazurkas, chotises, valeses y canciones vernáculas mexicanas. En el año de estadía en Nueva Orleans se imprimen varias veces partituras de sus números más pedidos y los integrantes de la orquesta comienzan a enseñar la técnica de sus instrumentos (clarinete, corneta, saxofón, trombón) a músicos negros que más temprano que tarde (como el clarinetista George Lewis) serían protagonistas de eso a ser bautizado como jazz. Músicos que, en particular, irían interesándose por algunas piezas, influenciadas por la habanera, llegadas vía golfo a México desde Cuba. Una de las constantes de las autoridades mexicanas es que se olvidan de apoyar al artista en un ciclo completo: dan boleto de ida, no de vuelta. Eso quizás sucedió en Louisiana. El caso es que varios integrantes de la *mexican band* se quedaron en Nueva Orleans (entre ellos Joe Viscara o Vascaro o Vizcarra), saxofonista de quien Papa Laine dijo: «Casi no hablaba el idioma inglés, pero bien que podía soplar el muy cabrón». Si bien no es fácilmente mesurable qué tan importante fue esa presencia en la génesis y desarrollo del jazz, esta —como escribió John Storm Roberts (*Latin Tinge*) y argumentaba Jelly Roll Morton— es innegable. ¿Qué tanto tuvieron que ver ahí los músicos militares dirigidos por Encarnación Payén o el saxofón y clarinete de los músicos criollos tampiqueños de la familia Tío? Valdría la pena indagarlo con justicia. Lo cierto es que tampoco es necesario, para validar la importancia y el significado real de la relación, suscribirse a la opinión leída en una revista de la época en Nueva Orleans que afirmaba que la palabra «jazz» es producto de la degeneración de la palabra «jarabe», ni tampoco estar de acuerdo con la especulación de autores como Al Rose de que las bandas de ragtime «fueron el resultado de los intentos de los músicos negros por tocar música mexicana» y como Edward A. Berlin, que en el libro *Ragtime, a Musical and Cultural History* (1980) cita las palabras de Ben Harney, pianista de ragtime: «*RAGTIME or Negro Dance Time, originally takes its initiative steps from Spanish Music, or rather from Mexico, where it is known under the head and names of Habanera, Danza, Seguidilla*». La opinión de Harney —apunta Berlin— era muy aceptada, especialmente entre los que acreditaban a la cultura hispana un papel más innovador que el que tenía la afroamericana.