

# (RE)CONSTRUYENDO LA IDENTIDAD MUSICAL ESPAÑOLA: EL JAZZ Y EL DISCURSO CULTURAL DEL FRANQUISMO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Iván Iglesias

Universidad de Valladolid, Spain. E-mail: iviglesias@gmail.com

Recibido: 8 Mayo 2010 / Revisado: 11 Junio 2010 / Aceptado: 26 Junio 2010 / Publicación Online: 15 Octubre 2010

**Resumen:** La victoria del general Franco en la Guerra Civil, en abril de 1939, proporcionó a su régimen la legitimidad para emprender la reconstrucción identitaria de España bajo los preceptos de la tradición, el nacionalismo y el catolicismo. La música ocupó un destacado lugar en la articulación de esa imagen, como parte integrante de la cultura y la raza españolas y como medio de información y persuasión. Este artículo analiza el papel del jazz como referente simbólico y como práctica musical en la propaganda de la dictadura franquista hasta 1945, en relación con las condiciones ideológicas y materiales de España y los avatares de la Segunda Guerra Mundial.

**Palabras Clave:** España, franquismo, Segunda Guerra Mundial, propaganda, Estados Unidos, música, jazz.

## INTRODUCCIÓN

Si el régimen autoritario que se había completado e instituido progresivamente en España durante la Guerra Civil tuvo en un principio un carácter provisional, éste se disipó con la victoria del bando nacional en abril de 1939. La rendición incondicional de los republicanos proporcionó al general Francisco Franco la legitimidad para emprender la reconstrucción identitaria de España, retomando y elevando a lema de Estado una máxima atribuida a José Antonio Primo de Rivera: “Volver a ser lo que fuimos, después de la vergüenza de lo que hemos sido”<sup>1</sup>. Esta restauración, basada en la tradición, el nacionalismo y el catolicismo, tuvo lugar en el marco del sistema político más centralizado,

intervencionista y represor de la España contemporánea. Para definir su imagen y encauzar la opinión pública, el régimen utilizó intensiva, extensiva y sistemáticamente la cultura y la música como propaganda. Si la identidad depende de la importancia de lo distintivo, la alusión a estereotipos ajenos e incluso opuestos es fundamental para su afirmación, y la música norteamericana fue una alteridad recurrente en la retórica franquista. Este artículo analiza el papel del jazz como referente del discurso cultural y racial de la dictadura en su construcción de la identidad musical española durante la Segunda Guerra Mundial. El imaginario racial, entendido como el conjunto de construcciones ideológicas diferenciales fundadas en el cuerpo y sus rasgos físicos y psicológicos, ha sido generalmente descuidado tanto por la musicología como por los estudios sobre el franquismo, pero proporciona información sobre las ontologías de la música que, al mismo tiempo, circulan dentro y van más allá de los límites de lo “nacional”<sup>2</sup>.

El concepto de discurso que manejo, deudor de los últimos escritos de Michel Foucault, se refiere a un acervo de prácticas que excede lo meramente lingüístico para tener en cuenta los mecanismos y redes de producción, exclusión, control, variación y apropiación de esos enunciados, los sujetos emisores y receptores y su actividad material e institucional, así como las tecnologías y los regímenes de conocimiento<sup>3</sup>. En lugar de estudiar simplemente el lenguaje de la propaganda franquista sobre el jazz durante la Segunda Guerra Mundial, o de resaltar las posibles

diferencias entre la propaganda y la práctica musical, mi propósito es vincular discurso y experiencia atendiendo a la vinculación e interacción entre ambos y a sus condicionantes materiales<sup>4</sup>. Desarrollaré mis argumentos a lo largo de tres epígrafes. En el primero precisaré qué entendían por “jazz” los contemporáneos, qué significados tuvo el concepto en España entre 1939 y 1945, qué estilos y formas musicales abarcó y cuáles fueron sus medios, espacios y contextos de uso<sup>5</sup>. En el segundo analizaré el discurso de la dictadura sobre el jazz durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la victoria en la Guerra Civil y la coyuntura internacional alentaron al régimen a radicalizar sus arengas nacionalistas, autárquicas y filofascistas. En el tercero examinaré las contradicciones de la práctica musical oficial y sus consecuencias, así como el papel simbólico que desempeñó el jazz en los reajustes de la política cultural franquista instigados por las cambiantes circunstancias internacionales de los años cuarenta.

### 1. LOCOS POR EL HOT: MÚSICA POPULAR EN UN TIEMPO DE SILENCIO

La generalizada idea de la desaparición del jazz durante la Guerra Civil por culpa de ambos bandos es un mito basado en criterios formales, estéticos y políticos teleológicos y esencialistas<sup>6</sup>. De hecho, las circunstancias de la contienda supusieron un aumento cuantitativamente considerable de los aficionados al jazz en las grandes ciudades. A principios de 1941 la prensa ya constató que se trataba de uno de los géneros más exitosos de la posguerra. El 28 de marzo, el crítico de *La Vanguardia Española* comentó con cierto pesar el interés despertado por un concierto de la orquesta de Luis Rovira en el auditorio más distinguido de Barcelona, “consignando ante todo –aunque con sentimiento, por lo que al arte se refiere– que este género de música exótica y disonante tiene entre nuestro público gran número de admiradores, más bien diríamos de incondicionales”<sup>7</sup>.

En Madrid, el Palacio de la Música acogió exitosamente un concierto de jazz en 1941, al que asistió, en palabras del guitarrista y crítico Regino Sáinz de la Maza, “un público más numeroso que el habitual en nuestros conciertos”<sup>8</sup>. Otros periodistas reflejaron también la notable presencia del jazz en el ocio popular y el paisaje sonoro de la capital:

Actualmente están de fiesta todos los barrios de la capital. En todos hay un terreno acotado: un solar, una plaza, unos jardincillos, donde los tenientes de alcalde, en amable rivalidad, han plantado los tenderetes de tómbolas, puestos de refrescos y rosquillas, en los que se venden –siempre con algún fin benéfico– unas horas de agradable descanso, mientras suena en un tinglado la música de “jazz” –el chotis ha muerto–, acompañando la voz gangosa del que canta un fox: “Sin ti no brilla el sol como ayer...”. El mismo con que desde hace un mes nos despiertan por las mañanas las voces de todas las criadas de servicio mientras sacuden las escobas<sup>9</sup>.

Aunque la escena jazzística siguió desarrollándose fundamentalmente en estas dos grandes urbes, en los años cuarenta empezó a descentralizarse, radicándose también en ciudades costeras y vacacionales como Valencia o San Sebastián. En la primera se celebró en julio de 1941 un “Concurso de Orquestas de Jazz-Hot” que se convirtió en una referencia inexcusable y en el objetivo de las orquestas españolas más importantes. Varios ayuntamientos siguieron su ejemplo organizando sus propios concursos. Los exclusivos locales de verano de Donostia siguieron creando moda y anticipando a menudo las novedades jazzísticas del otoño siguiente, y Sevilla contó también con una actividad reseñable ya antes del fin de la Segunda Guerra Mundial, gracias a orquestas como Mundial Jazz, Ideal Jazz, Blue-Jazz, Sidney o Miura. Otro importante factor de expansión del jazz fue la inusitada regularización de las giras y de las actuaciones de orquestas y solistas fuera de su localidad habitual, contrariamente a lo que había ocurrido durante la Guerra Civil.

La notable difusión del jazz en los años cuarenta llevó también a que los compositores españoles de música escénica lo utilizaran profusamente en sus obras: Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Federico Moreno Torroba, Ernesto Rosillo, Pablo Sorozábal... Los nuevos géneros y ritmos, lejos de erigirse en la contaminación que llevó a la crisis del teatro lírico, tal y como los ha tratado gran parte de la musicología, acercaron la zarzuela a la opereta norteamericana y jugaron un importante papel en el mantenimiento de su primigenio carácter popular. Regino Sáinz de la Maza admitía en 1944 que “la música americana de jazz (...) ha suplantado al ‘can-

can' francés y al "vals" vienés, que constituían la base de las viejas operetas"<sup>10</sup>; y, con ella, los compositores "han encontrado una fórmula que, entretanto llega la que resuelva y renueve nuestro teatro lírico, parece llenar las aspiraciones de un vasto sector del público"<sup>11</sup>. Uno de los principales compositores de zarzuela que sobrevivieron a la Guerra Civil y no se exiliaron, Francisco Alonso, señaló en una entrevista la incongruencia que suponía mantener inmutable un género chico en patente crisis de audiencia, y manifestó su voluntad de "ser hot": El público se siente hoy atraído por otros géneros. Los tiempos cambian y los gustos evolucionan paralelamente a los tiempos. Resulta absurdo encasillarse en el cultivo de determinado teatro cuando es de toda evidencia que el público vuelve las espaldas al mismo. [...] Abandonando la zarzuela, me he lanzado de cabeza a la comedia musical. Y les advierto que no considero el hecho como un descenso en mi carrera, sino todo lo contrario. Es infinitamente más difícil este género de la música moderna. Una zarzuela pide a su autor dos o tres momentos de inspiración. Algún añejo éxito mío descansó únicamente sobre un pasodoble logrado. En cambio, la revista, la comedia musical, la opereta de hoy, exigen la entrega total del músico. Mantener el ritmo por espacio de dos horas es un esfuerzo de titanes, una hazaña casi de orden físico. [...] [Mi próxima opereta] Será algo modernísimo. Muy "hot". ¡Y les juro que me cuesta, me cuesta mucho...!<sup>12</sup>.

La opereta a la que se refería, *Aquella noche azul*, transcurría en Nueva York a ritmo de jazz y se estrenó en marzo de 1945 en el teatro Albéniz de Madrid, con "favorable acogida, repitiéndose casi todos los bailables"<sup>13</sup>. Además de algunas obras de Ernesto Rosillo, como *Qué sabes tú* o *Llévame en tu coche*, ambas de 1944, o de Juan Durán Alemany (*Música, muchachos*, 1941, *Ritmo en las ondas*, 1941, *Melodías prohibidas*, 1942), el ejemplo más notable del éxito de estas operetas con jazz fue *Black, el payaso*, con letra de Francisco Serrano Anguita y música de Pablo Sorozábal. Se trataba de un relato sobre un payaso que llega al poder y es capaz de gobernar, fácilmente interpretable como una alegoría antifranquista, e incluía varios números en fox-trot y tres saxofones en la orquesta. Castigada por la censura y por la plana mayor franquista del teatro lírico, que no perdonó a Sorozábal su pasado

republicano, fue estrenada el 21 de abril de 1942 en el Teatro Coliseum de Barcelona, y antes de que terminara el verano de aquel año en Madrid y en San Sebastián. En todos estos estrenos llenó los teatros y tuvieron que repetirse todos sus números. En abril del año siguiente, después de casi cien representaciones en el Reina Victoria, seguía llenando el coliseo madrileño, y tras la reposición en marzo de 1946 en el teatro Fuencarral permaneció en la cartelera madrileña hasta principios de 1947<sup>14</sup>. *Black, el payaso* ha sido, sobre todo tras su espléndida recuperación por el Teatro Español de Madrid en agosto de 2006 (tardía y sin continuidad), una de las pocas operetas de esta época que ha sido integrada en la historia del teatro lírico en España. Muchas otras aguardan una valoración musical que vaya más allá del género.

A lo largo de los años cuarenta, el jazz mantuvo en España su significado plural, englobando a multitud de estilos que, lejos de desarrollarse de manera sucesiva, orgánica y antitética, como suele presentarlos la musicología, coexistieron y formaron parte del repertorio básico de los mismos conjuntos. Que en 1943 la prensa considerase que Judy Garland era "una de las mejores cantantes de jazz" y que dos años después se afirmase que "Dick Powell fue el primer heraldo del jazz que conquistó plenamente al público español" son argumentos suficientes para continuar alejados de la exclusiva definición del género de mucha historiografía reciente<sup>15</sup>. Mientras el one-step y el charlestón entraron en su definitiva decadencia, el fox se mantuvo como un reiterado nombre genérico con distintas variedades (slow, medio y fox-trot) y el término "blues" aludió a los ejemplos más melancólicos del jazz. Los dos estilos de jazz más habituales en la inmediata posguerra fueron el *hot*, que acrecentó su ya notable presencia, y el recién llegado *swing*. Si el primero aludía fundamentalmente a un particular modo de interpretación, el segundo tenía que ver con el baile que a menudo acompañaba la música. Todos estos nombres se combinaban e incluso intercambiaban a menudo, como en el célebre fox "Loca por el hot", compuesto por Pedro Masmitjá y Conrado Ordóñez y cantado por Katia Morlands con el acompañamiento del quinteto barcelonés Emil Hot Five:

“Es la música moderna tan vibrante  
que entusiasmo al mundo entero.  
Con las notas sincopadas de un slow  
salta y brinca mi corazón.

El jazz es mi delicia,  
toda mi ilusión,  
y yo no me resisto  
al que baile bien un fox.

Que hoy la música de swing es la que  
triumfa  
y produce gran contento.  
Sus acordes excitantes siempre son  
y me causan grata emoción.

Pues la música moderna es melodía  
que fascina y enardece,  
y el que quiera conquistar mi corazón,  
que me cante ritmos de hot”<sup>16</sup>.

Originalmente, el *hot* se había referido al jazz de procedencia negra, fundamentalmente a los grupos de Nueva Orleans y a las orquestas de Chicago y Nueva York, que utilizaban frecuentemente la improvisación. El objetivo era diferenciarlo del jazz *sweet*, *straight*, sinfónico o “comercial”, más melódico, influido por la música clásica y completamente escrito. En la España de los años cuarenta, la denominación *hot* fue apropiada por músicos y propietarios de locales para otorgar mayor autenticidad o atractivo comercial a la música que tocaban o programaban, respectivamente, muchas veces sin que hubiera una correspondencia estilística con el *hot* norteamericano. De hecho, con el tiempo se convirtió para gran parte del público y la crítica en un sinónimo de otro estilo, el *swing*, cuya consolidación fue la gran novedad jazzística de la posguerra española.

Desde 1935, el *swing* se había convertido en la principal música popular en Norteamérica. La Guerra Civil y las tensas relaciones diplomáticas del régimen de Franco con Estados Unidos impidieron hasta 1942 su recepción a gran escala en España, reduciéndose su presencia a los experimentos de algunos compositores y orquestas y al acompañamiento musical de varios filmes norteamericanos importados antes de julio de 1936. Se trataba de un estilo que aunaba elementos de las orquestas *hot* neoyorquinas de finales de los años veinte y principios de los treinta y del jazz sinfónico de Paul Whiteman, Guy Lombardo y Jack Hylton. En

España, el *swing* incrementó ligeramente la orquesta habitual de los años treinta hasta llegar a los 10-16 componentes, un número equivalente a las *big bands* estadounidenses. Por influencia del *hot*, se prescindió progresivamente de los violines y se dividió a los instrumentos por secciones (viento-madera, que incluía el clarinete y los saxofones altos y tenores, viento-metal, con las trompetas y trombones, y la sección rítmica, formada normalmente por el piano, la guitarra, el contrabajo y la batería). También se fomentó una mayor importancia de los arreglos, privilegiando la textura homofónica dentro de las secciones y, entre éstas, los efectos de pregunta-respuesta. Si en las orquestas era muy patente la influencia norteamericana, los conjuntos pequeños que proliferaron en la España de los años cuarenta seguían tanto el modelo de los Hot Five (1925-1928) y Hot Seven (1927) de Louis Armstrong, como el del swing de influencia zíngara (jazz *manouche*) del Quintette du Hot Club de France (violín, guitarra, dos guitarras rítmicas y contrabajo), que había visitado Barcelona en 1936. Tanto en las orquestas como en las pequeñas agrupaciones el ritmo se hizo cada vez más regular 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. Hasta entonces, la mayoría de bailes rápidos, como el ragtime o el charleston, tenían una base rítmica de dos tiempos, con el primero del compás claramente acentuado y el segundo muy débil. El *swing* optó por los cuatro tiempos y por destacar cada uno de ellos, haciendo además especial énfasis en la síncopa continua.

La música fue inseparable de los diversos bailes que se englobaban dentro del estilo, y puede decirse que músicos y bailarines fueron sus creadores por igual. 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 Savoy Ballroom del Harlem neoyorquino y que había influido considerablemente a las *big bands* en la sistematización del nuevo estilo de jazz. Constaba de un paso básico largo de ocho tiempos, una estructura procedente de los bailes de pareja europeos, que facilitaba la improvisación. 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, de las academias y de los propios salones de baile. El más conocido de todos éstos fue el Salón Amaya, de Barcelona, que se inauguró en abril de 1943 y pronto se convirtió en el lugar de encuentro de los entusiastas del *swing*. Según el crítico Ángel Zúñiga, allí los nuevos ritmos se bailaban “tan bien como en el propio Harlem”<sup>17</sup>. Proliferaron las academias de baile que incorporaron las nuevas modalidades entre sus habituales bailes de salón, y también empezaron a ser frecuentes en salones y en teatros las exhibiciones de *swing* a cargo de parejas profesionales o semi-profesionales<sup>18</sup>.

Si el *swing* había sido uno de los principales analgésicos 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 penales y económicas de la dictadura. La violenta represión franquista, que tuvo carácter extensivo y retroactivo, motivó numerosos juicios, sanciones económicas, una total y severa depuración de la administración, y 50.000 ejecuciones hasta 1944, sin olvidar el más de medio millón de exiliados. Todo ello afectó a los varones más que a las mujeres y a los jóvenes más que a los mayores, lo que, unido a la preferencia del nuevo régimen de mantener a las mujeres en el hogar, tuvo sus efectos lógicos en la economía productiva. Por otra parte, influido por la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini, y convencido de las privilegiadas condiciones naturales de España, Franco anunció el 5 de junio de 1939 que la reconstrucción se realizaría sobre la base de la autosuficiencia económica<sup>19</sup>. Era el inicio de una autarquía que se prolongaría durante veinte años y que conllevaría catastróficas consecuencias financieras<sup>20</sup>. Luis Martín Santos retrató la miseria material, intelectual y moral de esta España oscura en su novela *Tiempo de silencio*, ambientada en 1949<sup>21</sup>.

En sus diversas formas y estilos, el jazz se convirtió a lo largo de los años cuarenta en una de las principales músicas de baile y entretenimiento en España, desbancando a otros géneros antes en boga como el tango, el pasodoble o los corridos y rancheras

mejicanas<sup>22</sup>. Los salones y teatros de las principales ciudades españolas abrieron “sus puertas, de par en par, a la multitud de fieles ganados por la trepidante música americana”<sup>23</sup>. Al contrario de lo que empezaba a ocurrir entonces en los Estados Unidos, el jazz mantuvo plenamente en la España de los años cuarenta su carácter popular. Su transformación en una música de elevada distinción social y alto valor artístico iba a ser más tardía.

## 2. FASCISTIZACIÓN Y AUTARQUÍA: EL JAZZ COMO DEGENERACIÓN DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

El apoyo de Alemania e Italia al bando nacional durante la Guerra Civil y el auge de ambos países en la contienda mundial estimularon la identificación de la dictadura con el fascismo. En 1939, España entró en el Pacto Antikomintern contra la Unión Soviética y abandonó la Sociedad de Naciones, y al año siguiente pasó de la neutralidad en la Segunda Guerra Mundial a la “no beligerancia”. Con la victoria de la Alemania nazi sobre Francia, en junio de 1940, el apoyo al Eje creció hasta hacerse incondicional, a pesar del miedo de buena parte de la opinión pública española a entrar en otra guerra<sup>24</sup>. El mes de julio de 1941, fecha de envío de la “División Azul” de voluntarios de Falange para luchar al lado de los nazis en su campaña contra la Unión Soviética y del discurso abiertamente germanófilo de Franco al Consejo Nacional, fue el punto culminante de la propaganda fascista del régimen. Sólo las dificultades económicas y militares impidieron que España entrase en el conflicto internacional.

La empatía política se tradujo en numerosos y notables intercambios culturales y musicales entre España, Alemania e Italia, ya desde 1936, intensificados con la victoria de los nacionales en la Guerra Civil. El Liceo de Barcelona pasó en pocos meses de programar con recelo a autores alemanes e italianos, cuando era zona republicana, a presentar casi exclusivamente óperas germanas. Los conciertos organizados por el Consulado alemán fueron saludados por la prensa como “una prueba más de los lazos indisolubles que unen a ambas naciones en el panorama ideológico y artístico”<sup>25</sup>. La prensa reseñó con emoción el concierto de la Banda Militar Alemana que tuvo lugar en la madrileña plaza de toros de Las Ventas, el 5

de octubre de 1940, “en atención a los vivos vínculos de amistad que unen tan estrechamente a la Alemania de Hitler y a la España de Franco”<sup>26</sup>, y que “enardeció a más de treinta mil espectadores, haciéndoles prorrumpir en ovaciones continuas y delirantes”<sup>27</sup>. Aunque esas recepciones y homenajes tuvieron lugar principalmente en Madrid, Barcelona y Valencia, ciudades como Sevilla, a través de su Colonia Alemana, o Zaragoza, por medio del Colegio Alemán, también contaron con actividades musicales de hermanamiento. Todas ellas solían finalizar con los himnos de España, Alemania, Italia y Portugal, las llamadas “naciones amigas”, “escuchados brazo en alto y con fervores de confraternidad y gratitud”<sup>28</sup>.

Al mismo tiempo se reseñaron a toda página en revistas y diarios, presentados como un gran triunfo de la política cultural del régimen, los Festivales de Música Hispano-Alemanes celebrados en Bad Elster en los meses de julio de 1941 y de 1942<sup>29</sup>. A ellos acudieron, invitados por el ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels, algunas de las más importantes figuras musicales españolas: en 1941, los directores de orquesta Ataúlfo Argenta, José María Franco y Bartolomé Pérez Casas, el pianista José Cubiles, el guitarrista Regino Sáinz de la Maza, los críticos musicales Víctor Espinós y José María Franco, el Director Gerente de la Sociedad de Autores Cinematográficos, José Forns, el director del Real Conservatorio, Nemesio Otaño, el Secretario de la Comisaría de Música, Federico Sopena, y el Comisario General de Música, Joaquín Turina; al año siguiente repitieron Cubiles, Espinós y Sopena, y fueron por vez primera los miembros de la Agrupación Nacional de Música y su director, Jesús Arámbari, el crítico Antonio de las Heras, la bailarina Mariemma, el director del Teatro Liceo de Barcelona, Juan Mestres, el director de la Sociedad Filarmónica de Bilbao y conde de Superunda, Ignacio de Gortázar y Manso de Velasco, y el Jefe de la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y marqués de Auñón, Enrique Varela Ramírez de Saavedra<sup>30</sup>. El gobierno alemán financió el viaje y la estancia de todos ellos desde Irún (los desplazamientos hasta la frontera los pagó, simbólicamente, el Estado español) y se preocupó de reseñar ampulosamente los conciertos en la prensa oficial<sup>31</sup>. La contrapartida, la “réplica cariñosa

a esta manifestación de interés por parte de Alemania”, se materializó en la Semana Musical Hispano-Alemana que tuvo lugar en Madrid y Bilbao entre el 26 de enero y el 1 de febrero de 1942<sup>32</sup>.

La imitación del fascismo no sólo alimentó la política y la propaganda exterior, sino que fue una aspiración manifiesta en el plano institucional y en 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, dominada por Falange, exigiendo un “informe político-social” de cada una de las personas que participaban en la redacción y edición, dominando la censura y enviando regularmente consejos y advertencias. En la radio se tuvo muy en cuenta la posible contribución de la música al capital cultural y al esplendor artístico del nuevo régimen<sup>33</sup>. Por ello, desde muy pronto, todas las retransmisiones musicales tuvieron que ser autorizadas previamente por la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría. Las emisoras debían enviar “con la suficiente antelación” las oportunas solicitudes musicales y, además, una detallada relación de discos<sup>34</sup>. Desde estos medios se divulgó la postura del régimen y de la crítica respecto a la música durante los primeros años de dictadura, caracterizada por un exacerbado y excluyente nacionalismo, el desprecio por la anterior etapa republicana, la importancia otorgada al folklore y la insistencia en la tradición histórica. Tras el triunfo en la Guerra Civil, se inició una etapa de autarquía artística en la que, como sentenciaba la prensa falangista, el “pecado de extranjerización” sería el principal enemigo a erradicar<sup>35</sup>. El folklore musical fue utilizado por la dictadura para enfatizar la idiosincrasia étnica española, neutralizar y contrarrestar las influencias musicales exteriores y europeístas, e intentar hacer realidad uno de los mayores anhelos políticos del franquismo: conseguir la unidad del país<sup>36</sup>.

La acogida dispensada al jazz estuvo pues mediatizada por el discurso fascistizado, por un lado, que estimuló la identificación con las políticas culturales alemana y italiana y el descrédito de las manifestaciones musicales de los países capitalistas, encabezados por los Estados Unidos, y por el rechazo autárquico de las costumbres y expresiones artísticas extranjeras no fascistas, por otro. El jazz se

había convertido en la segunda mitad de los años treinta, principalmente a través del *swing*, en un símbolo cultural estadounidense y en un emblema de libertad, igualdad racial y democracia. Paralelamente, había adquirido notables vínculos con la izquierda política norteamericana<sup>37</sup>. Como tal, formó parte de muchos de los actos celebrados en los Estados Unidos, principalmente en Nueva York, en beneficio del bando republicano durante la Guerra Civil española<sup>38</sup>. En 1935, la Alemania nazi prohibió el jazz en la radio por considerarlo una forma cultural degenerada, una síntesis de las tradiciones africana y hebrea que además procedía del mundo anglosajón, uno de sus grandes enemigos políticos. Y su oposición a esta música se endureció una vez que los Estados Unidos entraron en la Segunda Guerra Mundial<sup>39</sup>. Esta politización del jazz como producto “americano-negro-judío” tuvo lugar también en la Italia de Mussolini tras la publicación de las Leyes Raciales de 1938<sup>40</sup>.

En España, la dictadura impulsó en estos primeros años de clara vocación fascista una virulenta campaña cultural antinorteamericana muy preocupada por la posible contaminación cultural y degeneración racial del país. En septiembre de 1941, el director de cine Francisco Casares se preguntaba si no había “canciones españolas ni música de baile que no tengan que formarse a base de toda esa cacharrería insoportable que son las orquestas del antipático *jazz*”, y dejaba clara la necesidad de “fomentar la españolización en todos los órdenes” y de “hacer una cruzada del lenguaje y de las costumbres”<sup>41</sup>. Los musicógrafos afines al régimen tuvieron una actitud similar. La publicación musical por antonomasia en los años cuarenta fue la revista *Ritmo*. Su director fue el sacerdote jesuita Nemesio Otaño, que en 1940 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, director de la Orquesta Filarmónica y del Conservatorio de Madrid, y Presidente del Consejo Nacional de la Música, y al año siguiente recibió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. A él se le confió completamente “la inspiración, la orientación y el desenvolvimiento ideológico de esta revista en su nueva fase”<sup>42</sup>. El propio Otaño ofreció en mayo de 1941 su visión del jazz, en un artículo titulado “La música en las emisoras de radio”: El “jazz” moderno y sus derivados supone una preferencia abusiva, no justificada ni a título de agradable pasatiempo,

ni de moda imperante, ni siquiera bajo pretexto de peticiones de unos cuantos radioyentes, por más que renieguen del arte y se empeñen en aprender a “hacer el indio” al compás de estas exóticas danzas de negros, producto de las selvas americanas. [...] Si los americanos se precian de haber inundado el mundo con su folklore salvaje, hay que declarar que en punto a moralidad y buen gusto van retrocediendo a las cavernas primitivas. [...] Esas musiquillas vilísimas y esas canciones evidentemente indecorosas deben eliminarse sin compasión, con la severa intervención de las autoridades civiles y eclesiásticas si es preciso<sup>43</sup>.

El jazz fue así identificado con la música negra norteamericana, definido como la antítesis de la música española y establecido como el principal referente negativo de la musicografía franquista. La preocupación racial y nacionalista fue todavía más clara en los artículos de uno de los principales críticos musicales de *Ritmo*, el gaditano Francisco Padín: Ahora que de revalorizar a todo lo español se trata [...] ¿hasta cuándo soportar [...] la influencia avasalladora de la música extranjera -el “jazz” estridente y molesto- en la radio y en lo que no es radio también? [...] La Música -escribámosla mejor con minúscula-, la música de “jazz” exótica y sensual, a fuerza de oírla en radios, en compañías de variedades e incluso en operetas y revistas de las que para engaño de inocentes e ingenuos llaman de espectáculo, sin contar el repertorio que se cultiva por las orquestinas en salones de baile, nos resulta ya insufrible, a más de ofender nuestros oídos con su ritmo de música negra, salvaje, cuando hay tanto por extraer y vulgarizar de la cantera inagotable del folklore español, copioso y abundantísimo. Y aunque no lo fuese así, era español, y basta<sup>44</sup>.

En los dos años siguientes, Padín se opuso repetidas veces y con fervor a la difusión del jazz, convencido de que no era de agrado “que a nosotros los españoles nos guste imitar a los negros, que precisamente recibieron el bautismo y la civilización cristiana de nuestros conquistadores y de nuestros evangelizadores”<sup>45</sup>. Eduardo López Chavarri fue otro de los muchos que vieron el jazz como una seria amenaza racial, en forma de conspiración, y añadió una identificación de Europa y de la élite musical con los países fascistas: ¿A quién le gustan esos ritmos

interjektivos, que no tienen la menor relación con el espíritu de España ni de Europa? Da la casualidad de que España, Alemania e Italia son los grandes países musicales del mundo. ¿Por qué hemos de continuar rindiendo tributo a lo que se concierta bien con el alma de los negros y de los bárbaros de Norteamérica, pero hiere la sensibilidad de pueblos que hasta en su arte popular han llegado en el orden musical a cimas sublimes? Acábense ya los *fox-trots* de una vez. Forman parte del arsenal de almas judaicas puestas en juego para envilecer a las razas selectas<sup>46</sup>.

Lo español incorporaba indefectiblemente también la religión como uno de los ejes centrales de la raza. El catolicismo se hallaba ínsito en la nación española a través de los siglos, como su alma vertebradora, según la idea afanosamente desarrollada por Marcelino Menéndez y Pelayo en el último cuarto del siglo XIX y oficializada después por el régimen franquista. El jazz fue entendido desde algunos medios tradicionalistas como un engendro “arrancado de la música negra y por ende pagana, recogido y exportado por masones y anticatólicos” que desafiaba también la moralidad cristiana, un “producto de la degeneración de costumbres” que entrañaba “una malicia satánica”<sup>47</sup>. Algunos autores llegaron a cuestionarse si ellos y los jóvenes aficionados al jazz pertenecían “a la misma raza”<sup>48</sup>.

La radio difundió invectivas nacionalistas y xenóforas semejantes a las de la prensa. El mejor ejemplo fue una serie de circulares de la Delegación Nacional de Propaganda enviadas a todas las emisoras a finales de junio de 1943 para su emisión obligatoria. En ellas se recogía la pertinencia de apoyar “una música fundamentalmente nuestra”, acorde “con los valores espirituales y moralmente expresivos de la raza”<sup>49</sup>. En este ambiente cultural atávico y chovinista, el jazz no contó con el beneplácito general de los responsables radiofónicos de la dictadura. Se consideró una música “primitiva”, “inmoral”, “salvaje” y “afeminada”, cantada y bailada “en torno a la hoguera” por gentes con “el pelo crespo y los labios rojos sobre una máscara muy negra”<sup>50</sup>. La propia Vicesecretaría describió el desafío que esta música suponía para el renacimiento cultural español: En estos años gloriosos, que marcan gozosa y útilmente el renacimiento de todos los valores morales de la raza, no podía faltar el responsable reconocimiento del papel trascendentemente

social y político que cerca de los hombres cumple la música. Por esto se ve con fundada preocupación el desarrollo que puede alcanzar la llamada *música negra*, por esto es fundamental motivo de estudio la fórmula que deberá atajar su pernicioso influencia. [...] Lo que queremos desterrar es la ola de “jazz” arbitraria, antimusical y pudiéramos decir antihumana, con que América del Norte hace años que ha invadido a Europa. Nada más alejado de nuestras viriles características raciales que esas melodías muertas, dulzonas, decadentes y monótonas, que, como un lamento de impotencia, ablandan y afeminan el alma, adormeciéndola en una enfermiza languidez. [...] España es rica como ninguna otra nación en música popular y en bailes castizos y tradicionales danzas y melodías que responden a una legítima expansión de nuestro temperamento, [...] y no ha de dejarse ganar, ni transitoriamente, por la desconcertada algarabía de un “jazz” sin justificación artística alguna, ni tampoco por el insinuante reptar de unas melodías que en su ondulante dejadez parecen no tener otra finalidad que la de remover ocultos pozos del subconsciente, secos en nosotros, gracias a Dios, por el luminoso sol meridional y latino, que, para la eternidad cristiana, ha forjado a la luz y el fuego nuestra alma<sup>51</sup>.

El jazz no sólo fue denostado como género en sí, sino también como medio de hibridación o como parte de otros espectáculos. En septiembre de 1944, cuando numerosos compositores ya habían integrado el jazz en su música escénica, el célebre crítico Víctor Espinós expresaba su inquietud por la difusión en España de la opereta norteamericana, que podía dar al traste con las aspiraciones autárquicas y puristas que gran parte de la musicografía española reservaba a los escenarios patrios<sup>52</sup>. No obstante, la apropiación de elementos del jazz dentro de la tradición clásica occidental, o su arreglo en forma de aproximación a la llamada “música culta”, fueron mayoritariamente tolerados desde el principio, ya que, al fin y al cabo, como manifestó el crítico del periódico falangista *Amanecer*, “aquellos cantos y bailes rudimentarios y salvajes se prestaban también a ser enriquecidos por la técnica artística de la música refinada”<sup>53</sup>. Ahora bien, evitar la hibridación contraria, es decir, la adaptación de obras clásicas al jazz, constituyó una de las principales obsesiones musicales franquistas. El citado López Chavarri describió en dos artículos de 1941 y 1942, con evidente indignación, el cuadro sonoro que había presenciado cuando

escuchaba a una orquestina en un balneario costero: Era la “Marcha nupcial”, del *Lohengrin* [de Wagner], toda pureza y unción, la que se tocaba a ritmo plebeyo de fox-trot, por instrumentos profanadores; era el soñador *Estudio en mi mayor*, de Chopin, el que ¡con letra! era voceado a través de una grosera bocina por tenores fementidos; y más recientemente sigue la vergüenza repitiendo lo mismo con un fragmento de Bach y con trozos del *Tristán* wagneriano. [...] Todo ello a ritmo de *ragg-time* [sic], con acompañamiento de jazz, y a lo mejor “cantado” por los susodichos manipuladores de bocina. Todo ello ante un público “bien”, bien indiferente a la baja moral que allí se estaba cometiendo, y con plebeyo ultraje para la civilidad de un país<sup>54</sup>.

El propio Comisario General de Música, Joaquín Turina, hizo un llamamiento nominal a algunos de los principales compositores que cultivaban “la zarzuela y el arte popular” (Pablo Luna, Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Francisco Alonso; Pablo Sorozábal seguía convenientemente silenciado), a quienes consideraba, a la vez, parcialmente responsables y considerablemente perjudicados<sup>55</sup>. Las protestas encontraron eco en alguna prensa diaria no especializada, en la que la propia redacción se asombraba del hecho: “¡Chopin, Liszt y Tchaikovski, en aire negroide! ¿Cómo se ha podido cometer, sin una repulsa general, ese atentado artístico?”<sup>56</sup>.

La ofensiva mediática fue tal que el Sindicato Nacional del Espectáculo resolvió prohibir, en agosto de 1942, la “interpretación por orquestas de ‘jazz’ y de baile en general de obras de repertorio clásico”<sup>57</sup>. El precepto entró en vigor el 2 de septiembre, y un mes después el Sindicato lo amplió a “la emisión pública de discos de gramófono de aquella naturaleza” y a “las salas de cinematógrafos, en relación a los discos que emitan durante los intermedios y al comenzar y terminar el espectáculo”<sup>58</sup>. Musicógrafos y críticos recibieron la disposición contra aquellas “impurezas y degeneraciones” con notable satisfacción y alivio<sup>59</sup>. Algunos incluso vieron en ella la confirmación de que el destino había deparado a España el cometido de velar por la integridad de la alta cultura occidental (es decir, europea): No era sin duda suficiente la molestia que a cualquier oído medianamente delicado procuraba la música “negroide”,

representación específica de un arte (?) infrahumano. A la tortura había que añadir el ultraje, que no otra cosa supone el hecho de entrar a saco en las partituras más ilustres, apoderarse de los más nobles temas musicales y envilecerlos, deformándolos en grotesca e infamante caricatura. (...) Esta medida, que nunca se aplaudirá lo suficiente, rebasa el área puramente musical y afecta a los más altos intereses de la cultura, no ya española, sino europea, de la que una vez más quiere hacernos la Providencia depositarios y defensores. Porque se trata nada menos que de eso: de conservar y defender la cultura europea contra el peligro que podríamos llamar de ultra occidente<sup>60</sup>.

### 3. “DIALECTO MUSICAL DE NUESTRO SIGLO”: EL JAZZ EN LA PRÁCTICA MUSICAL Y EN LA PROPAGANDA MODERNIZANTE DE LA DICTADURA

Pese a todas estas diatribas, el jazz no sólo sobrevivió sino que, como he mostrado, amplió sus adeptos a lo largo de la primera mitad de los años cuarenta. Al igual que había ocurrido en 1939, la propagación del jazz en las grandes ciudades obligó pronto al régimen, incluso en su época más intransigente, a combinar el discurso radical contra él con una limitada tolerancia a su práctica. Aunque sólo fuera porque, como afirmaba uno de sus mayores enemigos, Francisco Padín, contribuía “al sostenimiento y animación de las pistas de baile” y era, además, “el medio de vida de muchas familias”, su desaparición fulminante quedaba completamente excluida<sup>61</sup>. El jazz tenía tal aceptación que fue programado incluso en los actos de distintos organismos del nuevo régimen. La Obra Sindical “Educación y Descanso”, constituida a principios de 1940 como parte de la Confederación Nacional de Sindicatos, se ocupó de controlar y encauzar el ocio obrero, principalmente en las ciudades industriales (Madrid, Barcelona, el País Vasco y Asturias). En febrero y marzo de 1941, en pleno entusiasmo fascista, “Educación y Descanso” organizó en Barcelona dos “magnos Festivales de Jazz Hot”, con algunos de los principales conjuntos de la capital catalana: las orquestas Martín de la Rosa, Gongo, Ramón Evaristo y Plantación, el dúo de piano Matas-Roqueta, el terceto Barreto, el Cuarteto Masmitjá, el Quinteto Hot Club, y las cantantes Conchita Leonardo y Rina Celi. Se celebraron el 29 de febrero y el 15 de marzo en el entonces

llamado “Palacio del Jazz”, antiguo Circo Olímpico, y asistió “numerosa concurrencia, que aplaudió largamente”, el Gobernador Civil y el Delegado de Educación y Descanso<sup>62</sup>. Meses después, el Departamento de Prensa y Propaganda de la Delegación Nacional de Sindicatos organizó un festival en el Teatro Circo de Price de Madrid, a beneficio de la “División Azul”, en el que tomó parte la vocalista de jazz Rina Celi<sup>63</sup>.

Uno de los mejores ejemplos de la contradictoria actitud del régimen hacia el jazz, y de la distancia que a menudo separa discurso y práctica, es el que quizás sea el producto cultural ideológica y propagandístico más emblemático del primer franquismo: la película *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1941<sup>64</sup>. El propio general Franco escribió el guión, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, supervisó la cinta y asistió al estreno ante el cuerpo diplomático en enero de 1942. El filme narra de manera ficticia, pero con claras alusiones a la vida del general, la historia de España desde el conflicto de 1898 contra los Estados Unidos hasta 1939, y está orientado a glorificar la actitud de Franco y sus partidarios durante la Guerra Civil. Como manifiesta explícitamente el título, la idea de la naturaleza diferencial y de la superioridad biológica y moral española está omnipresente. El racismo queda patente ya en uno de los primeros diálogos de la película, cuando el recién llegado comandante Churruga, insigne padre del protagonista, responde a las preguntas de otro militar, su amigo Pardo:

- Pardo: ¿Y has estado en Filipinas?

- Churruga: Sí, he tocado en Filipinas.

Las mismas perturbaciones fomentadas por el extranjero. La perenne rebeldía de la gente de color.

- Pardo: Sí, como siempre<sup>65</sup>.

La música de la película, cuidadosamente compuesta por Manuel Parada tomando como base distintas melodías célebres como la tradicional *Marcha Real* o fragmentos del *Sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid, se acomodaba bien a los sucesivos momentos patrióticos y militares que formaban la trama. Pero una de las escenas, la fiesta celebrada en 1928 con motivo de la boda de Isabel Churruga y Luis Echevarría, necesitaba de un acompañamiento musical distinto: durante más de tres minutos, aunque discretamente,

los acordes de una orquesta de baile sirven de fondo a los diálogos en casa de la honorable e íntegra familia Churruga. La utilización de una gran orquesta dividida en secciones (metal, madera y sección rítmica), el protagonismo casi absoluto de los saxofones, la melodía cantable y sincopada, la homofonía combinada con los efectos de pregunta-respuesta, la ausencia de improvisación colectiva y el ritmo bailable dejan claro que se trata de una combinación de elementos del jazz sinfónico y del *swing*. Lo incongruente es que este último estilo de jazz se había difundido en los Estados Unidos sólo desde mediados de los años treinta y, a causa de la Guerra Civil, no fue acogido extensivamente por las orquestas españolas hasta 1939. El notable anacronismo que supone situar el *swing* como música de baile en 1928 dice mucho sobre el éxito de esta música, ya naturalizada, en la época de la película. Más curioso resulta todavía que el jazz formase parte de la música de un filme de clara ideología falangista, dedicado a la enaltecer a la raza española, sobre todo teniendo en cuenta que a mediados de 1942, cuando la película atravesaba su momento de mayor plenitud comercial y propagandística, una circular de la Vicesecretaría de Educación Popular informaba a todas las emisoras de radio de que: Queda terminante prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas que actúen en el estudio la llamada música “negra”, los bailables “swing”, o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero, o que por cualquier concepto puedan rozar la moral pública o el más elemental buen gusto. [...] Las emisoras podrán dedicar una sección especial a la música de baile, pero eliminando de ella todas las obras comprendidas en la prohibición que antecede<sup>66</sup>.

A pesar de una ligera indulgencia por parte de muchas autoridades hacia el jazz, por tanto más inconsciente que voluntaria, estas medidas se erigían en considerables obstáculos para su difusión y para su libre práctica. Otro impedimento para su divulgación procedía de la política cinematográfica de la dictadura, cuyo órgano fundamental, el Departamento Nacional de Cinematografía, se había propuesto seriamente excluir del mercado español al cine procedente de Estados Unidos<sup>67</sup>. Si inmediatamente antes de la Guerra Civil las películas norteamericanas

constituían casi el 70% del total de largometrajes importados por España, entre la segunda mitad de 1939 y la primera de 1942 no llegaron al 10%<sup>68</sup>. El cine de Hollywood era entonces uno de los vehículos principales del jazz, y cualquier disposición que afectara al primero solía tener consecuencias para la música. La asociación mental de ambos para las autoridades franquistas quedó clara cuando el editorial que inauguró la revista *Primer Plano*, el medio impreso oficial del Departamento Nacional de Cinematografía, advirtió de los riesgos de “adoptar el ritmo americano” y de bailar “al son de su música”<sup>69</sup>. El cine procedente de Estados Unidos no recuperó en España unos porcentajes cercanos a los de anteguerra hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, justo cuando el jazz también vio considerablemente ampliados sus espacios, su recepción y su tolerancia. La musicología ha asociado esta nueva coyuntura de posguerra a un cambio de valores de la dictadura y a la incontrollable ley del mercado<sup>70</sup>. Considero, por el contrario, que hay que incluir también entre sus causas, de forma primordial aunque no exclusiva, las necesidades políticas y diplomáticas del régimen de Franco.

De hecho, la actitud de la dictadura hacia los productos culturales norteamericanos se movió en paralelo a su política exterior hacia los Estados Unidos. Sería incauto creer que el régimen de Franco tuvo una actitud unitaria e inalterable hacia los Estados Unidos hasta la Segunda Guerra Mundial. Joan Maria Thomas ha mostrado recientemente que cabe calificar su política exterior norteamericana, al menos, de errática, incluso en sus años de mayor querencia fascista<sup>71</sup>. Sin embargo, se pueden establecer dos fechas que marcan cambios significativos en la diplomacia de la dictadura: el año 1943, cuando se inicia un progresivo y parcial repliegue hacia la neutralidad y un tímido encubrimiento de su apoyo al fascismo, y el verano de 1945, fin del conflicto internacional, que marca el abandono generalizado y prácticamente definitivo de la propaganda exterior fascistizada.

El triunfal desembarco de los aliados en el norte de África a finales de 1942 y la caída de Mussolini en el verano de 1943 llevaron a Franco a iniciar maniobras políticas y propagandísticas hacia la neutralidad, ayudado por dos de sus colaboradores más cercanos, el Subsecretario Carrero Blanco y el Ministro de Asuntos Exteriores Gómez-Jordana. El 1 de octubre de 1943, el gobierno decretó la

“estricta neutralidad” de España en la Segunda Guerra Mundial. Al año siguiente, presionado por el desembarco de Normandía y el embargo de petróleo impuesto por Estados Unidos, eliminó su restante ayuda económica y militar a los alemanes. Decidido a sobrevivir al hundimiento del eje y del fascismo en Europa, Franco se plegó a las exigencias anglo-americanas<sup>72</sup>. Ya a comienzos de 1944, una Circular de la Delegación Nacional de Prensa dejó claro que debía evitarse toda adhesión o afinidad con los regímenes del Eje<sup>73</sup>. El cambio de orientación y el distanciamiento de los falangistas se ratificaron con el nuevo gobierno de julio de 1945, en el que se incluyó a Alberto Martín-Artajo, presidente de la Junta Técnica Nacional de Acción Católica y miembro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, como Ministro de Asuntos Exteriores<sup>74</sup>.

Los medios de comunicación, fundamentales hasta entonces para la dictadura como instrumentos de configuración y control de la opinión pública, cambiaron profundamente su perspectiva pero no su función ni su observancia de lo ordenado por las autoridades: iniciaron una operación propagandística destinada a mostrar a Franco, en primer lugar, “como un neutralista honesto e imparcial que había librado a España de los horrores de la Guerra Mundial”, y, en segundo lugar, como el gran aliado de Occidente (y muy especialmente de los Estados Unidos) en su lucha contra el comunismo<sup>75</sup>. No obstante, quedaban descartadas las proclamas políticas occidentalistas (a favor de la democracia por definición), así que el ámbito preferente para este discurso fue el cultural. El régimen y la prensa abrieron precisamente entonces sus puertas al arte, la literatura y la música de los países democráticos, particularmente a los estadounidenses. Comenzó así una campaña de propaganda cultural norteamericanista basada en dos principios fundamentales: anticomunismo y catolicismo. La política musical pro-estadounidense avanzó al mismo tiempo que Hollywood recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico español: las importaciones de películas procedentes de los Estados Unidos pasaron, entre mediados de 1942 y finales de 1945, del 10% a dos tercios del total<sup>76</sup>.

Uno de los objetivos principales de la dictadura fue demostrar la apertura y la modernidad de España en todas las ramas del

saber. La acción cultural resultó así un medio más de actuación política, destinada precisamente a encubrir el sistema de gobierno. Una de las asignaturas pendientes del régimen, la crítica y la musicología españolas era revalorizar la hasta entonces denostada música típicamente norteamericana, el jazz. Sobre todo teniendo en cuenta que sabía que los Estados Unidos empezaban a utilizarlo como símbolo y propaganda cultural, poniendo “la música de ‘hot’ al servicio de una cosa tan seria como la guerra”<sup>77</sup>. En este sentido, los primeros cambios de actitud en España se dejaron ver ya en 1943, coincidiendo con la vuelta a la neutralidad española en la Segunda Guerra Mundial y una parcial relajación de las filípicas antinorteamericanas. Resulta revelador que muchos de los elogios al jazz procedieran del semanario *Destino* (cuyo nombre se debía a una máxima del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera), que destacó por su metamorfosis a lo largo de la contienda internacional de una apasionada germanofilia a un norteamericanismo manifiesto<sup>78</sup>. En febrero de 1943, uno de sus artículos describía con pesar las “terminantes prohibiciones” que el jazz sufría “en determinadas latitudes” (una clara referencia a la Alemania nazi), y manifestaba que los redactores de la revista se declaraban “golosos de sus ritmos y sonoridades”<sup>79</sup>. Desde entonces, *Destino* dedicó artículos al jazz en España en general y en Barcelona en particular casi semanalmente, reseñando conciertos, discos, películas y otras novedades desde una perspectiva muy favorable, que no enumeraré de nuevo aquí porque muchos de ellos han servido como fuentes para el anterior epígrafe. Lo más relevante es que en estas informaciones se percibe, sobre todo desde los albores de 1945, una transformación notable a la hora de tratar el jazz, principalmente en lo que atañe a cuestiones raciales y a hibridaciones. El jazz dejó de ser una música negroide, salvaje y primitiva para convertirse, más delicadamente, en la “música de los negritos”<sup>80</sup>, y se elogió el famoso arreglo que hizo el compositor Alec Templeton de un tema de Johann Sebastian Bach (titulado *Bach Goes To Town*) y su “maravillosa” interpretación por el clarinetista de *swing* Benny Goodman<sup>81</sup>.

Desde 1944 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, el semanario de la emisora oficial, *Radio Nacional*, abandonó su

filofascismo y dedicó encomiásticos artículos a la interpretación, la creación y los gustos musicales norteamericanos a través de varios personajes e instituciones: el violinista John Corigliano, el compositor Howard Hanson, el director de orquesta Leonard Bernstein, el ejército estadounidense y las emisiones de la radio norteamericana<sup>82</sup>. Incluso se publicó un halagüeño editorial necrológico sobre el presidente norteamericano Roosevelt, que contrastaba con los feroces artículos contra él aparecidos en la misma publicación tres años y medio antes<sup>83</sup>. El corolario llegó en agosto de 1945, coincidiendo con el final de la contienda, cuando el periodista Manuel Tovar, explicando a los lectores “cómo es el jazz”, dejó claro que “no es una música inferior, como muchos detractores han afirmado reiteradas veces, puesto que todos los grandes compositores europeos, desde la época de Debussy, han sentido, en más o menos proporción, su influencia”<sup>84</sup>.

También la revista musical *Ritmo*, que meses antes había sustituido a su director Nemesio Otaño por el ideológicamente más ponderado Fernando Rodríguez del Río, elogió a Estados Unidos y las referencias musicales que el recién fallecido y “genial” presidente Roosevelt había hecho en sus discursos<sup>85</sup>. Además, suavizó su postura inicial hacia el jazz con un artículo de José Ibarra titulado “El ‘jazz’, dialecto musical de nuestro siglo”, que iba precedido de una breve nota editorial. En ellos se ponía empeño en ver “el lado bueno” del creciente interés por este género: En *Ritmo* se han escrito artículos de gran vehemencia sobre el “jazz” y su pernicioso influencia en el ambiente musical contemporáneo [...] Pero por todas partes se va a Roma. Muchos incondicionales de este género, y por serlo precisamente, se van enterando de que en música existe algo más que el “jazz”. Primero se enteran... y se aficionan después. He aquí el lado bueno de esta cuestión<sup>86</sup>.

Con esta nueva actitud se abría una tolerancia hacia el jazz que marcaba otra etapa en la política musical y en los medios oficiales de la dictadura. Podría pensarse que fue debido a una relajación de los criterios y 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<sup>87</sup>. El rígido sistema informativo de la dictadura no se encontraba en decadencia o apertura, sino en

su máxima y ultimada expresión. De hecho, esta indulgencia hacia el jazz se iba a intensificar con el inicio de la Guerra Fría, en torno a 1947. Más tarde incluso dejaría paso al panegírico inconcuso y al patrocinio de conferencias y conciertos de jazz en España, en el marco de propaganda bilateral que supusieron los acuerdos militares y económicos hispano-norteamericanos de septiembre de 1953<sup>88</sup>.

## CONCLUSIÓN

A principios de los años cuarenta, el jazz, entendido entonces como un cúmulo de diversos géneros, formas, prácticas y estilos musicales de origen norteamericano, había alcanzado en España una considerable difusión en la radio, las salas de baile, el teatro y el cine. Tanto era así, que la dictadura que acababa de instaurarse no pudo dejarlo al margen en la constante labor de reconstrucción de la identidad cultural española que llevó a cabo durante aquella década. Por otra parte, desde el comienzo veinte años atrás de su diáspora internacional, el jazz se había ido erigiendo en un emblema de modernidad, capitalismo, diversidad racial, hedonismo y democracia. No es extraño, por tanto, que se convirtiera en uno de los principales referentes negativos del régimen franquista a la hora de definir la raza y la música española bajo los preceptos de la tradición, la pureza, la austeridad y el elogio del totalitarismo. No obstante, su actitud distó de ser unitaria e inequívoca, oscilando entre su condena como música degenerada, su tolerancia como sustento económico 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. 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, por el contrario, como ejemplo de la tolerancia, la renovación y la postura aliadófila de la dictadura. En esta continua reconfiguración oficial de la imagen del régimen y, por extensión, de España, el jazz no fue un mero reflejo de las aspiraciones, inquietudes e incoherencias del franquismo, sino un agente activo y mediador en la construcción y negociación identitaria en

un contexto de necesidades políticas cambiantes y de recepción de la modernidad.

## NOTAS

- 1 Urrutia, Federico de, “Tarea de misión”, *Amanecer* 13 (abril de 1939), 10.
- 2 Radano, Ronald y Philip V. Bohlman, “Introduction: Music and Race, Their Past, Their Present”, en id. (eds.), *Music and the Racial Imagination*. Chicago & London, The Chicago University Press, 2000, 5-7.
- 3 Foucault, Michel, *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1999 [1970]; id., *La microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1992 [1971]; id., *Historia de la sexualidad (1): La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 2005 [1976].
- 4 Pocock, J. G. A., “Introduction: The State of Art”, en *Virtue, Commerce and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 1-34.
- 5 Tomo de Michel de Certeau este último término para referirme a las circunstancias y modos de consumo cultural, que él, bajo la influencia directa de la antropología, concibió como un objeto central de la historia social. Véase: De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, 1999 [1980], 39.
- 6 Iglesias, Iván, “Ni rojo ni blanco: El mito de la Guerra Civil española en la historiografía sobre el jazz”, *Etno-Folk* 14 (2009) (en prensa).
- 7 “Concierto sinfónico de música de ‘jazz’”, *La Vanguardia Española*, 28 de marzo de 1941.
- 8 Sáinz de la Maza, Regino, “Música de ‘jazz’ en el Palacio de la Música”, *ABC (Madrid)*, 6 de mayo de 1941.
- 9 “Madrid, ciudad veraniega”, *La Vanguardia Española*, 12 de julio de 1942.
- 10 Sáinz de la Maza, Regino, “Teatro Alcázar: ‘Qué sabes tú’”, *ABC (Madrid)*, 9 de abril de 1944.
- 11 Sáinz de la Maza, Regino, “Fuencarral: Llévame en tu coche”, *ABC (Madrid)*, 4 de noviembre de 1944.
- 12 Sempronio [Avellí, Andreu], “Alonso quiere ser ‘hot’”, *Destino* 331 (20 de noviembre de 1943), 12.
- 13 Sáinz de la Maza, Regino, “Inauguración del Teatro Albéniz: ‘Aquella noche azul’, de Antonio Paso (hijo) y Alonso”, *ABC (Madrid)*, 1 de abril de 1945.

- 14 Véanse: “Coliseum: Estreno de ‘Black, el payaso’”, *La Vanguardia Española*, 22 de abril de 1942; Sempronio [Avellí, Andreu], “‘Black’, en el entreacto”, *Destino* 295 (24 de abril de 1942), 12; “Estreno de ‘Black, el payaso’, en Barcelona”, *ABC (Madrid)*, 26 de abril de 1942; “‘Black, el payaso’, en San Sebastián”, *ABC (Madrid)*, 13 de agosto de 1942; “Fuencarral: Reposición de ‘Black, el payaso’”, *ABC (Madrid)*, 9 de marzo de 1946; “Cervantes: ‘Black, el payaso’”, *ABC (Madrid)*, 22 de enero de 1947.
- 15 “A medianoche”, *Destino* 307 (5 de junio de 1943), 13; “La vuelta de Dick Powell”, *La Vanguardia Española*, 25 de agosto de 1945.
- 16 Masmitjá, Pedro y Conrado Ordóñez, “Loca por el hot”, con Katia Morlands y Emil Hot Five. 1941. Odeón C. 8528. 78 rpm.
- 17 Febrerillo [Ángel Zúñiga], “Paralelo-Sur-Mer”, *Destino* 348 (18 de marzo de 1943), 22.
- 18 “Cinco minutos con los campeones del ‘swing’”, *Destino* 404 (14 de abril de 1944), 2.
- 19 Franco Bahamonde, Francisco, *Palabras del Caudillo, 19 de abril de 1937-31 de diciembre de 1938* Barcelona, Fe, 1939, 135-145.
- 20 Barciela, Carlos (ed.), *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959* Barcelona, Crítica, 2003, 95-121.
- 21 Martín Santos, Luis, *Tiempo de silencio*. Barcelona, Seix Barral, 1962. Para las analogías históricas de la novela, véase: Labanyi, Jo, *Ironía e historia en “Tiempo de silencio”*. Madrid, Taurus, 1983.
- 22 Del Puerto, Miguel, “Del ‘Fox-trot de las campanas’ al ‘Raska-yu’”: La música ligera, sus autores y sus secretos”, *Destino* 384 (19 de febrero de 1944), 6-7.
- 23 Sempronio [Andreu Avellí], “Breve itinerario del hot local”, *Destino* 344 (20 de febrero de 1943), 12.
- 24 Cazorla Sánchez, Antonio, “Surviving Franco’s Peace: Spanish Popular Opinion During the Second World War”, *European History Quarterly* 32/3 (2002), 391-411.
- 25 “Concierto de música hispano-alemana en Córdoba”, *Ritmo* 156 (junio 1942): 19.
- 26 “Concierto de música militar alemana”, *ABC (Madrid)*, 3 de octubre de 1940.
- 27 Rodrigo, Joaquín, “Concierto de la Banda Militar Alemana”, *Radio Nacional* 101 (13 de octubre de 1940), 6; Sáinz de la Maza, Regino, “Confraternidad hispano-alemana”, *ABC (Madrid)*, 6 de octubre de 1940.
- 28 “El concierto de la Banda de la Legión Cóndor”, *ABC (Sevilla)*, 4 de mayo de 1939.
- 29 “España en Bad Elster”, *Ritmo* 148 (septiembre de 1941), 1; “La Semana Musical Hispano-Alemana ha sido inaugurada por el ministro Fritsch”, *ABC (Madrid)*, 7 de julio de 1942.
- 30 MAE R. 2172, 42. “Festival Musical Hispano-Alemán”, Madrid, 3 de julio de 1941 y 28 de junio de 1942.
- 31 “Eröffnung des deutsch-spanischen Musikfestes”, *Tageszeitung*, 7 de julio de 1941; “Spanische Solisten in Bad Elster”, *Tageszeitung*, 12 de julio de 1941; “Tänze und spanische Kammermusik in Bad Elster”, *Tageszeitung*, 14 de julio de 1941.
- 32 Rodrigo, Joaquín, “Los festivales hispano-alemanes”, *Radio Nacional* 170 (8 de febrero de 1942), 12-13.
- 33 “La radio como factor de educación musical”, *Radio Nacional* 34 (2 de julio de 1939), 1.
- 34 “Reglamento de Ordenación Musical en las radios”, Correspondencia de radio, sin fecha. AGA (3) 49.1 21/1462.
- 35 “La lección de Ganivet: Contra el pecado de extranjerización”, *Destino* 114 (23 de septiembre de 1939), 1.
- 36 Labajo Valdés, Joaquina, “Política y usos del folklore en el siglo XX español”, *Revista de musicología* 16/4 (1993): 1990; Medina, Ángel, “Música española, 1936-1956: Rupturas, continuidades, premoniciones”, en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruíz (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 2, 65-66; Ortiz, Carmen, “The Uses of Folklore by the Franco Regime”, *The Journal of American Folklore* 112/446 (1999), 479-496.
- 37 Erenberg, Lewis A. *Swingin’ the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1998, 120-149; Stowe, David W., *Swing Changes: Big Band Jazz in New Deal America*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994, 64-80 y 230-239.
- 38 “Music Group to Aid Spain”, *New York Times*, 19 de agosto de 1937; “Dance for Spain”, *Daily Worker*, 11 de diciembre de 1937; “Abraham

Lincoln Battalion Dance at the Savoy”, *Daily Worker*, 21 de diciembre de 1937; “Gala Concert for Spain”, *Daily Worker*, 27 de marzo de 1938; “Programs of the Current Week”, *New York Times*, 27 de marzo de 1938; “The Stars Aid Spain”, *Daily Worker*, 27 de marzo de 1938; “What’s On: Calling All Friends of Spain”, *Daily Worker*, 4 de noviembre de 1938; “Jamboree for Spain”, *Daily Worker*, 21 de noviembre de 1938; “Battle of Swing”, *Daily Worker*, 17 de diciembre de 1938; “Christmas Dance”, *Daily Worker*, 24 de diciembre de 1938.

39 Kater, Michael H., *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1992; Zwerin, Mike, *La Tristesse de Saint Louis: Swing under den Nazis*. Wien, Hannibal-Verlag, 1988.

40 Cerchiari, Luca, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. Palermo, L’Epos, 2003, 129-150.

41 Casares, Francisco, “Contra lo exótico”, *ABC (Madrid)*, 12 de septiembre de 1941.

42 “Propósitos”, *Ritmo* 133 (abril de 1940), 1.

43 Otaño, Nemesio, “La música de las emisoras de radio”, *Ritmo* 145 (1941), 3.

44 Padín, Francisco, “A propósito de una campaña en favor de la Música Española”, *Ritmo* 147 (1941), 7.

45 Padín, Francisco, “Nuevamente en favor de la buena música”, *Ritmo* 157 (julio-agosto de 1942), 8.

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

47 Ruiz Encina, Justo, “Concepto ‘hot’ sobre la vida y la muerte”, *El Correo Catalán*, 11 de enero de 1944. Citado parcialmente en: Pujol Baulenas, Jordi, *Jazz en Barcelona (1920-1965)*. Barcelona, Almendra Music, 2005, 161.

48 Ruiz Encina, Justo, “No apto para mayores”, *El Correo Catalán*, 20 de enero de 1944.

49 “Nuestra música actual ante Europa”, Circular nº 80, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junio de 1943. AGA (3) 49.1. 21/808.

50 Aguiar, F., “Del ‘ukelele’ al ‘jaz’ [sic]”, *Radio Nacional* 145 (17 de agosto de 1941), 12-13.

51 “Por qué combatimos la música negra”, Circular nº 79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junio de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.

52 Espinós, Víctor, “La Zarzuela y los enemigos”, *La Estafeta Literaria*, 12 (septiembre 1944), 11.

53 Aráiz, Andrés, “La Orquesta Moltó y el nuevo estilo sinfónico de jazz”, *Amanecer*, 31 de diciembre de 1941.

54 López Chavarri, Eduardo, “Sigue la ‘matanza’ de grandes maestros”, *Ritmo* 153 (febrero-marzo de 1942), 4. Véase también, del mismo autor: “Contra la prostitución musical”, *Ritmo* 142 (enero de 1941), 5.

55 Turina, Joaquín, “Vida musical. El asesinato de la Música”, *Ritmo* 144 (abril de 1944), 6. Cit. en: Martínez del Fresno, Beatriz, “Realidades y máscaras en la música de posguerra”, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruíz (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 2, 79.

56 “Informaciones musicales. Respeto”, *ABC (Madrid)*, 28 de mayo de 1941.

57 Orden del 25 de agosto de 1942, *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* 5 (agosto de 1942), 17.

58 “Nota del Sindicato Nacional del Espectáculo”, *La Vanguardia Española*, 1 de octubre de 1942.

59 “El Sindicato Nacional del Espectáculo y sus recientes disposiciones”, *Ritmo* 159 (octubre de 1942), 3; López-Chavarri, Eduardo, “El bailoteo, precursor de la gran música”, *Radio Nacional* 207 (25 de octubre de 1942), 10.

60 Tercero, Manuel, “La música negroide y la cultura europea”, *ABC (Madrid)*, 10 de octubre de 1942.

61 Padín, Francisco, “La música de jazz y sus estragos”, *Ritmo* 170 (noviembre de 1943), 7-8.

62 “Los actos organizados por la Obra Sindical ‘Educación y Descanso’”, *La Vanguardia Española*, 28 de febrero de 1941; “Olimpia: Festival a beneficio de Santander”, *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1941.

- 63 “El homenaje de toda España a la Gloriosa División Azul”, *ABC (Madrid)*, 26 de noviembre de 1941.
- 64 Para su carácter netamente propagandístico, véase la Consigna nº 49 de la Vicesecretaría de Educación Popular: “Material para la Campaña de Propaganda de ‘Raza’”, 19 de diciembre de 1941, AGA (3) 49.1 21/76.
- 65 Sáenz de Heredia, José Luis, *Raza*. Madrid, Filmoteca Española, 2002 [1941].
- 66 “Emisiones musicales”, Circular nº 95, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de septiembre de 1942, AGA (3) 49.1 21/701.
- 67 León Aguinaga, Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: Relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, 68-78.
- 68 Díez Puertas, Emeterio, *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003, 141.
- 69 García Viñolas, Manuel Augusto, “Manifiesto a la cinematografía española”, *Primer Plano* 1 (20 de octubre de 1940), 3.
- 70 Martínez del Fresno, “Realidades y máscaras de la música de posguerra”, op. cit., 82.
- 71 Thomàs, Joan Maria, *Roosevelt y Franco. De la Guerra Civil española a Pearl Harbor*. Barcelona, Edhasa, 2007.
- 72 Tusell, Javier, *Franco, España y la II Guerra Mundial. Entre el Eje y la neutralidad*. Madrid: Temas de hoy, 1995.
- 73 Consigna de la Delegación Nacional de Prensa, 5 de septiembre de 1944. AGA, Sección de Cultura, Ministerio de Información y Turismo, carpeta 1140.
- 74 Sobre las presiones católicas para que se produjese el viraje definitivo de la política exterior y la elección de Martín Artajo, véase: Tusell, Javier, *Franco y los católicos. La política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid, Alianza, 1984, 52-67.
- 75 Moradiellos, Enrique, *La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad*. Madrid: Síntesis, 2000, 68-69.
- 76 Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*, op.cit., 141; Pizarroso Quintero, Alejandro. “El cine americano en España durante la Segunda Guerra Mundial: información y propaganda”, *Revista Española de Estudios Norteamericanos* 7 (1994), 121-155.
- 77 Martínez Tomás, Antonio, “En Lisboa: Películas de propaganda”, *La Vanguardia Española*, 17 de mayo de 1944.
- 78 Geli, Carles y Huertas Clavería, Josep Maria, *Les tres vides de “Destino”*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya/Diputació de Barcelona, 1990, 47-53.
- 79 “Foco”, *Destino* 342 (6 de febrero de 1943), 13.
- 80 “Instrumentos de música”, *Destino* 401 (24 de marzo de 1945), 2-3.
- 81 “Discos: Bennie [sic] Goodman”, *Destino* 405 (21 de abril de 1945), 22.
- 82 “La figura de la música norteamericana”, *Radio Nacional* 290 (28 de mayo de 1944), 18; Antequera, Juan Antonio. “Azores de las retransmisiones radiofónicas del Metropolitan”, *Radio Nacional* 311 (22 de octubre de 1944), 4-5; “Una extraordinaria carrera musical”, *Radio Nacional* 316 (26 de noviembre de 1944), 10-11; Antequera, Juan Antonio, “La Voz de América”, *Radio Nacional* 336 (15 de abril de 1945), 4-5; Tovar, Manuel, “La música clásica es la distracción favorita en los campamentos norteamericanos”, *Radio Nacional* 341 (20 de mayo de 1945), 6-7; Antequera, Juan Antonio, “Los programas norteamericanos de onda corta”, *Radio Nacional* 343 (3 de junio de 1945), 10; Tovar, Manuel, “La radio es indispensable para los norteamericanos”, *Radio Nacional* 345 (17 de junio de 1945), 6-7; Tovar, Manuel, “Una visita a la ‘Radio Corporation of America’”, *Radio Nacional* (2 de septiembre de 1945), 6-7.
- 83 “Un amigo de la radio”, *Radio Nacional* 337 (22 de abril de 1945), 3. Las dos críticas anteriores fueron publicadas por Luis Porben: “Roosevelt contra Hispanoamérica”, *Radio Nacional* 147 (31 de agosto de 1941), 10-11; “EEUU a la busca de un agresor”, *Radio Nacional* 151 (28 de septiembre de 1941), 10-11.
- 84 Tovar, Manuel, “Lo que la música debe a la radio”, *Radio Nacional* 352 (5 de agosto de 1945), 6-7.
- 85 Rodríguez del Río, Fernando, “La música en España de 1915 a 1945”, *Ritmo* 192 (diciembre de 1945), 18-21.

86 Ibarra, José, “El ‘jazz’, dialecto musical de nuestro siglo”, *Ritmo* 192 (1945), 6.

87 Chuliá, Elisa, *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, 32.

88 Iglesias, Iván, “Improvisando aliados: el jazz y la propaganda franquista de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría”, *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010 (en prensa).