

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)

Iván Iglesias (Universidad de Valladolid)

Resumen

El jazz se ha visto habitualmente como una música subversiva por naturaleza, formada contra las manifestaciones estatales, sobre todo en los estudios sobre regímenes totalitarios. Sin embargo, en el caso de la dictadura del General Franco en España, resulta difícil encontrar una condena oficial explícita del jazz desde 1945, una vez terminada la etapa fascista del régimen e iniciada su propaganda pro-norteamericana. A través del estudio de la censura, la legislación, la prensa, grabaciones y fotografías, este artículo defiende que el jazz cumplió un relevante papel contestatario en la España del primer franquismo (1939-1959). Pero esa subversión no consistió en un discurso político racional e intelectual, sino en un desafío a la biopolítica del régimen o los preceptos oficiales sobre el cuerpo. Para estudiarla como tal hemos de cuestionar el inveterado relato histórico sobre el jazz de posguerra como una forma inmutable de arte contemplativo, perpetuado desde los años sesenta.

Palabras clave

Jazz, franquismo, España, biopolítica, subversión, género.

Fecha de recepción: octubre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Fecha de publicación: julio 2013

Abstract

Jazz is usually seen as an inherently subversive music, formed against state expressions, especially in studies of totalitarian regimes. However, in the case of the Franco dictatorship in Spain, it is difficult to find an explicit official condemnation of jazz from 1945, once finished the Fascist period of the regime and initiated its pro-American propaganda. Through the study of censorship, legislation, the press, recordings and photographs, this article argues that jazz played an important contestatory role in early Francoism (1939-1959). That subversion was not an intellectual and rational political discourse, but a challenge to the regime's biopolitics or the official precepts about the body. To study it as such we have to question the inveterate historical account about postwar jazz as an immutable form of contemplative art, perpetuated since the 1960s.

Key words

Jazz, Francoism, Spain, biopolitics, subversion, gender.

Received: October 2012

Acceptance Date: May 2013

Release Date: July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2013

Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)¹

Iván Iglesias (Universidad de Valladolid)

1. Introducción

La dictadura que el General Franco instauró en España una vez terminada la Guerra Civil (1936-1939) ejerció una dura y violenta represión que abarcó desde los expedientes depurativos individuales hasta los abundantes juicios sumarísimos y ejecuciones que, además de anular las últimas resistencias y los posibles gérmenes de contestación política, sirvieron como advertencia a la población. Esta política del terror se sumó a los recuerdos de la guerra, las privaciones económicas y las malas condiciones de vida para hacer sumamente difícil cualquier intento de subversión explícita. Por otra parte, se inició un proceso de aculturación a través de diferentes instituciones de enseñanza, propaganda y socialización, así como una férrea vigilancia de los discursos y prácticas culturales mediante la censura.

El nuevo régimen utilizó intensiva y sistemáticamente la cultura y la música como propaganda para definir su imagen y encauzar la opinión pública (Pérez Zalduondo 2011). Las connotaciones raciales y la considerable presencia del jazz lo convirtieron en uno de los principales referentes negativos del nuevo régimen a la hora de definir la música española bajo los preceptos del nacionalismo, la tradición, la religión y el elogio del fascismo. A pesar de que la actitud oficial hacia el jazz nunca fue coherente ni categórica, la dictadura lo condenó en un principio como una música degenerada y lo prohibió ocasionalmente en la radio (Iglesias 2010a; Martínez del Fresno 2001). En todo caso, la gran mayoría de estos discursos y restricciones desaparecieron después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el régimen necesitó suavizar su discurso sobre los productos culturales norteamericanos para anular su identificación con el fascismo y reintegrarse en la política internacional (Iglesias 2010b).

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco de los proyectos de investigación "Música y cultura en España en el siglo XX: Discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica" (HAR2012-33414), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y "La transmisión de estereotipos de género a través de la canción y su relación con la violencia de género" (039/12), financiado por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.

Ante esta relativa pero documentada permisividad de la dictadura hacia el jazz desde mediados de los años cuarenta, el investigador puede descartar la memoria de esta música como subversión durante el llamado primer franquismo (1939-1959), que es un lugar común de muchos de quienes vivieron la dictadura. Para explorar esa contradicción entre historia y memoria, conviene clarificar las diversas maneras en las que esta música representó una amenaza para el nuevo régimen y un modo de insubordinación para sus aficionados más allá de una ideología política antifranquista consciente y elaborada. Este artículo analiza el lugar que ocupó el jazz en la formulación, aplicación y contestación de las normas de la dictadura sobre los procesos vitales y las conductas corporales, es decir, en la biopolítica franquista.

2. Biopolítica y franquismo

Aunque el término “biopolítica” fue acuñado hace más de un siglo y ha sido utilizado en diferentes épocas con connotaciones organicistas, racistas, naturalistas, ecológicas y tecnocéntricas (Lemke 2007: 19-46), el concepto que emplearé fue desarrollado por Michel Foucault en una serie de artículos y libros publicados entre 1976 y los primeros años ochenta. Según el pensador francés, el principal cometido del poder político occidental desde finales del siglo XVIII ha sido la orientación y reglamentación de las conductas, la disciplina del cuerpo y de la mente, con el objetivo de conseguir la aceptación general del cumplimiento de las normas legales, morales y productivas impuestas por la sociedad como medio de asegurar la vida y mantener la convivencia. La biopolítica, que asume la responsabilidad de los procesos vitales y la disciplina del cuerpo e intenta por ello administrarlos y controlarlos, se ejerce desde diversas instituciones estatales como la escuela, la prisión, el ejército o el hospital psiquiátrico (Foucault 1978: 141-169; 2003: 205-225).

“Vida” y “política” se conciben así como elementos integrantes de una relación dinámica, lo que tiene evidentes implicaciones para el análisis de las técnicas de gobierno y su subversión. Recientemente, autores como Giorgio Agamben, Mitchell Dean, Roberto Esposito, Michael Hardt, Antonio Negri o Nikolas Rose, por ejemplo, le han prestado especial atención a la biopolítica o,

en algunos casos, la han convertido en el centro de sus reflexiones y estudios sobre las relaciones entre Estado y sociedad. En España, el enfoque biopolítico ha resultado particularmente fructífero en su aplicación a la administración franquista: Javier Ugarte Pérez la ha integrado en su estudio de la homosexualidad durante la dictadura (2008: 49-78), y Salvador Cayuela Sánchez ha recurrido a ella para explicar la inmovilización política durante los primeros años del régimen (2009: 273-288).

El concepto ha despertado recientemente la curiosidad de la musicología, pero no ha sido asumido extensivamente todavía por los estudios sobre música popular urbana, aunque creo que puede resultar útil en varios frentes. Uno de ellos, el que me interesa aquí, es arrojar luz o al menos delimitar efectos de la música a menudo oscuros o difíciles de aislar o de sistematizar, particularmente algunos relacionados con el cuerpo. Más allá de las aproximaciones textuales o performativas, carecemos de herramientas que nos permitan explicar satisfactoriamente el violento rechazo y la profunda preocupación que han despertado numerosos bailes a gobiernos tanto democráticos como autoritarios a lo largo del siglo XX. El estudio de la biopolítica puede aportarnos recursos para analizar dichos procesos y darle una oportunidad a la relación del baile con algunos materiales musicales, como el ritmo, la síncopa o el tempo, de ser contestataria y liberadora por sí misma, no de manera meramente fisiológica o instintiva, sino dependiendo de los códigos aceptados o las regulaciones sobre el cuerpo.

En los estados totalitarios, escribía Foucault, el antiguo derecho a matar y el nuevo poder disciplinario sobre la vida se combinan y se superponen para crear un gobierno altamente eficiente que invade enteramente los procesos vitales (2003: 221-222). En el caso del primer franquismo, el nuevo régimen consiguió la estabilidad institucional y la hegemonía política a través de una durísima represión física y psicológica. Pero, además, fundó parte de su consenso en una reformulación de la raza, y en una radical y perdurable corporeización del pueblo español. Como ha escrito Francisco Vázquez, el año 1939 marcó en España el paso de una biopolítica interventora a una biopolítica totalitaria, caracterizada por un Estado extraordinariamente disciplinario y regulador (2009: 16-17). Este totalitarismo iba unido a los preceptos católicos y

a la unión sustancial de cuerpo y alma amparada por la tradición tomista, doctrina filosófica que la dictadura oficializó en detrimento de la vanguardia krausista y de la escuela orteguiana (Heredia Soriano 1978: 89-103).

Al acabar la Guerra Civil, la psiquiatría franquista proporcionó justificaciones biológicas para demostrar la superioridad española y contribuir a su refinamiento clasificando médicamente las mejores opciones físicas y deportivas para los jóvenes. El doctor Rodríguez de Alarcón, por ejemplo, publicó en revistas y periódicos su “tesis de mejoramiento racial”, en la que argumentaba que algunos deportes, como la natación, podían perfeccionar los rasgos raciales españoles mientras que otros, como el ciclismo, eran contraproducentes para la formación física en las edades infantil y juvenil (1940: 10). La psiquiatría oficial también ofreció “demostraciones científicas” de que los rojos y masones eran enfermos mentales con tendencias sediciosas y antiespañolas, justificando su denuncia o entrega y su violenta represión (González Duro 2008). En este sentido depurador, la biopolítica franquista no estuvo lejos de la tanatopolítica nazi, que entendía el pueblo alemán como un cuerpo enfermo necesitado de la extirpación de aquellas partes que contribuían a su degeneración racial, moral y espiritual (Esposito 2006: 19).

La dictadura otorgó también una considerable importancia a la juventud como la etapa vital en la que se establecían los principios ideológicos y morales del individuo. Se trataba a la vez de una fase fundamental y peligrosa, que debía controlarse y servir de preparación para el matrimonio. La socialización infantil y juvenil se reglamentó muy pronto bajo la influencia de la Iglesia, con José Ibáñez Martín como Ministro de Educación Nacional (1939-1951), y del partido único, Falange, que imitó las medidas de sus admirados regímenes fascistas europeos. Tres instituciones falangistas tuvieron un papel vertebrador en la formación de las nuevas generaciones: el Frente de Juventudes (encargado del adoctrinamiento y movilización de la juventud menor de 18 años), el Sindicato Español Universitario o SEU (instrumento fundamental de vigilancia y control de los alumnos de la educación superior) y la Sección Femenina (cuya finalidad era “formar a la mujer con sentido cristiano y nacionalsindicalista”). Estos tres organismos socializadores afectaron a la gran mayoría de la población a la que iban dirigida: el Frente

de Juventudes llegó a superar el millón y medio de movilizadas, la afiliación al SEU se hizo obligatoria en 1943, y el 90% de las españolas cumplieron el Servicio Social de la Sección Femenina, obligatorio tanto para obtener el pasaporte o el permiso de conducir como para conseguir un título académico o ser funcionaria.

Por otra parte, aun cuando la dictadura había dejado atrás su etapa azul o filonazi a finales de los cuarenta, varios pensadores españoles definieron la idiosincrasia hispánica poniendo el énfasis en la serenidad y paciencia innatas que permitían a la población sobreponerse a cualquier contratiempo. Uno de los principales historiadores de la España Contemporánea, Ramón Menéndez Pidal, manifestó en 1947 que la sobriedad y el estoicismo eran las principales virtudes que el pueblo español había demostrado a lo largo de su historia. La “austera sencillez”, el “sosiego imperturbable”, la “pobreza alegre” y la “tolerancia al sufrimiento”, cualidades vinculadas al catolicismo y al tradicionalismo y equiparadas a una suerte de heroísmo silencioso, habían llevado siempre a los españoles a demostrar una resignación y una ataraxia innatas que los hacían superiores frente a las dificultades (Menéndez Pidal 1947: x-xxi). La austeridad, el ascetismo y la moralidad fueron valores que las instituciones franquistas también propugnaron y reiteraron sin descanso durante los años cuarenta y cincuenta, y con los que intentaron controlar muchos comportamientos cuya represión no podían justificar fácilmente. Los individuos eran corregidos y encauzados, sometidos a la disciplina del comportamiento normalizado y del gesto preciso.

3. El jazz como baile de masas

El jazz, además de ser una manifestación musical extranjera y capitalista que implicaba una posible degeneración racial, atentaba entonces contra la moderación y corrección gestual española. Al contrario de lo que ocurrió en los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, en la España de los años cuarenta y cincuenta continuó siendo una música mayoritariamente masiva yailable. Esa vinculación del jazz al placer físico se fortaleció desde 1945, cuando Falange vio limitada su hegemonía en los medios y la censura, y las autoridades franquistas relajaron su intento de excluir a Hollywood del

mercado cinematográfico español. Con ello, el swing y el boogie-woogie se convirtieron en las grandes novedades jazzísticas de la posguerra española.

Este mantenimiento del jazz como entretenimiento físico, y no como contemplación estética, también se debió a algunas particularidades en los medios y la tecnología: la escasez de reproductores de discos durante las dos primeras décadas del franquismo hizo que su disfrute estuviese mayoritariamente ligado a la radio y a los salones de baile. Frente a la base rítmica de dos tiempos (fuerte-débil) del ragtime o del charlestón, el swing facilitó el baile mediante los cuatro acentos en cada compás y aceleró considerablemente el tempo habitual en el jazz. En España, el baile que principalmente se identificó con el swing fue el lindy hop o jitterbug, una danza afronorteamericana que se había estandarizado en torno a 1927 en el Savoy Ballroom del Harlem neoyorquino (Hubbard y Monaghan 2009). 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 continuamente con las rodillas flexionadas y el cuerpo ligeramente inclinado para permitir los frecuentes giros, saltos y acrobacias. Su dificultad conllevó una creciente especialización de los bailarines españoles, 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 local más conocido 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. 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.

La mujer, como intérprete y como público, fue un agente fundamental para la recepción del swing en España. Los testimonios recogidos por Isabel Ferrer Senabre en las localidades valencianas de Picassent y Silla sugieren la práctica inexistencia de mujeres instrumentistas y vocalistas en los escenarios del Levante semirural en los años cuarenta (Ferrer Senabre 2011: 21-23). No obstante, en el jazz de las grandes ciudades españolas de

posguerra sí fue muy frecuente la aparición de instrumentistas y, sobre todo, de cantantes femeninas. Muchas de ellas excedieron incluso la proyección meramente local para convertirse, a través de las grabaciones, en fenómenos sociales a nivel estatal. En España existieron orquestas femeninas o mayoritariamente compuestas por mujeres como Soro y sus Girls, la de la alemana Trudi Bora (cuyo nombre original era Gertrude Bauer), o la madrileña Melody Star's. Pero, sobre todo, destacaron vocalistas como Carmelita Aubert, Elsie Bayron, Rina Celi (Honorina Cano Alconchel, sin duda la principal cantante de la posguerra), Katia Morlands (Catalina García Morlans), Mari Merche, Francis Ramírez o Lolita Garrido. A imitación del más conocido trío vocal femenino del momento, las norteamericanas The Andrews Sisters, surgieron primero las Hermanas Arveu en Madrid y más tarde las Hermanas Russell en Barcelona. Ambos tríos fueron creados, inspirados y dirigidos por dos destacados músicos y compositores de jazz españoles cuya fama había sobrevivido a la Guerra Civil: las Arveu, por el pianista Sigfredo Ribera, y las Russell, por el multiinstrumentista Sebastián Albalat.

Como había ocurrido con el swing en los Estados Unidos durante la segunda mitad de los años treinta, gran parte de las orquestas españolas más conocidas y prestigiosas de posguerra estuvieron en algún momento encabezadas por una cantante. Sin embargo, prácticamente no hubo en la España de los cuarenta mujeres instrumentistas que participaran en agrupaciones mayoritariamente masculinas. En algunas ocasiones, la vocalista tocaba un instrumento cuando no cantaba; como sucedió también en los Estados Unidos, siempre era un cordófono (piano, guitarra o violín), única familia que entonces se consideraba adecuada para el sexo femenino. La música de baile de influencia norteamericana no fue la dedicación única de ninguna de estas artistas a lo largo de la década de los cuarenta, sino sólo una parte de su repertorio. Pero el jazz se identificó con varias de ellas en la mente de una parte considerable de la población. En esta época, además, fueron bastante frecuentes las películas de Hollywood en las que se incluían actuaciones de orquestas femeninas como Ina Ray Hutton and Her Melodears o The International Sweethearts of Rhythm. Prácticamente todas

estas apariciones fueron o deudoras de las formas teatrales de vodevil y variedades de los años veinte o bien comedias musicales en las que el baile era un elemento central².

La difusión del cine norteamericano y del jazz, sobre todo desde el cambio de actitud de la dictadura en 1945, facilitó también que muchas de las jóvenes se identificaran con modelos femeninos estadounidenses. Estas mujeres, definidas por su modernidad y su frivolidad, su pasión por el baile, los atuendos llamativos y el tabaco, recibieron el nombre de “chicas swing”, “chicas hot” o “chicas topolino”. No está claro si este último nombre se debió a un coche (el Fiat Topolino o Fiat 500, comercializado desde 1936 y antecesor del Seat 600) o a un llamativo calzado femenino de moda por aquel entonces. Lo que sí está claro es que estas jóvenes “alocadas y fogosillas”, como las definió el periodista y crítico Juan Felipe Vila San-Juan, supusieron un reto añadido para los guardianes franquistas del decoro femenino (1948). Al mismo tiempo, se destacó a menudo que uno de los principales distintivos de sus acompañantes predilectos, los “muchachos swing”, era que imitaban “el peinado de las mujeres” (García de Linares 1945).

El baile que desde finales de los años cuarenta fue sustituyendo progresivamente al swing como el estilo de moda, el boogie-woogie o bugui-bugui, no moderó su gestualidad. Se trataba de un estilo de blues rápido que había surgido en los años veinte en el sur de Estados Unidos y que se extendió internacionalmente hacia 1941. Los primeros ejemplos de boogie-woogie editados en España datan de antes de la Guerra Civil, pero el baile no se popularizó hasta 1944, cuando los compositores y las orquestas españolas apostaron firmemente por él. Por otra parte, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial no empezaron a estrenarse en España las películas norteamericanas que más difundieron el nuevo baile por Europa, entre las que ocuparon un lugar destacado las que contaron con Fred Astaire: *Desde aquel beso* (*You'll Never Get Rich*, 1941), *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, 1942) o *Todo es posible* (*The Sky's the Limit*, 1943). La opereta *Fin de semana* (1944), con música de Jorge Halpern, un pianista húngaro afincado en España, y la

² Para un análisis reciente de estas películas musicales desde un punto de vista de género, véase McGee (2009).

revista *iOh, bugui, bugui!* (1946), musicada por Antonio Vilás Algueró, fueron los primeros experimentos escénicos que utilizaron extensiva y exitosamente el ritmo y el *ostinato* del bugui-bugui. Varios temas fueron editados y grabados antes de que acabara el año 1946, permaneciendo durante meses en la radio y en los escenarios de Barcelona y Madrid: “Bugui-Bugui” (1944), de Mario Marcel (1944), “Ritmo 1944” (1944), de José Roqueta, “Corazón de negro” (1944), de Daniel Antón, “Vuelve el bugui-bugui” (1945), de Antonio Vilás Algueró, “Cuídate” (1945), de Sigfredo Rivera, “Yodel Boogie” (1945), de Juan Antonio Bou, “Insistiendo” (1945), de Miguel Vicens, “Yo te vi” (1946), de José Casas Augé, “Bugui azul” (1946), de José Valero, y “Fantasías rítmicas nº 4” (1946), de Alberto Semprini,. Fue desde entonces, y hasta principios de la década siguiente, cuando el boogie-woogie alcanzó mayor popularidad, con la adopción del nuevo ritmo por la mayoría de las orquestas de swing y la generalización de los concursos de baile dedicados a él. Ocupó incluso el exclusivo Salón de Té del madrileño Círculo de Bellas Artes, donde se hizo regularmente la llamada “Fiesta del bugui-bugui” durante el otoño de 1946. No fue sólo patrimonio de orquestas y bailarines, sino que fue una de las predilecciones de la mayoría del público. En junio de 1949 se representó en el teatro Romea de Barcelona la opereta *Historia de dos mujeres, o Dos mujeres de historia*, con letra de José Muñoz Román y música de Ernesto Rosillo y Daniel Montorio, que había alcanzado “las 600 representaciones a teatro lleno” en el teatro Martín de Madrid (“Romea: Próximo estreno”). Los asistentes aplaudieron fervorosamente la partitura, sobre todo el bugui-bugui, el único número que se repitió dos veces (“Romea: Historia de dos mujeres”).

El boogie-woogie mantuvo el continuo movimiento horizontal y la improvisación del lindy hop, con frecuentes giros, contorsiones y volteretas. En 1948, el senador Alfredo Escobar y Ramírez, Marqués de Valdeiglesias, le describió con ironía a un obsoleto lector imaginario el nuevo baile y algunas de sus acrobacias:

El “boogie-woogie” es el más moderno y movido de los bailes. Va quedándose anticuado el dar vueltas y el llevar el compás con los pies. El nuevo baile podría calificarse, según tu léxico atrasado, del más brutal de los bailes. En él la señorita se sube sobre las espaldas de su bailarín y pasa a gatas por entre sus piernas. A veces, la pareja salta bailando por encima de las sillas y de las mesas. Es como si Tarzán se

entretuviese bailando en la selva. [...] Si llegaran a bailar el “boogie-woogie” en el salón de tu casa, retira las porcelanas y los jarrones por si acaso (Marqués de Valdeiglesias 1948).

La noción del baile como modernidad y liberación no comenzó en España con el rock’n’roll ni fue algo privativo de la juventud de finales de los años cincuenta. Dicha idea procede de la conocida y funcional fórmula “nuestros padres no sabían divertirse”, que debe entenderse en el contexto de radical iconoclasia juvenil de los cincuenta y que ciertamente constituyó el discurso generacional en el que se formaron muchos de los hoy historiadores y críticos de rock. Como ha escrito recientemente Elijah Wald, las conexiones entre el swing, el boogie-woogie y el rock’n’roll son evidentes y numerosas, y por tanto no tiene sentido seguir explicando este último como algo nacido independientemente de los géneros, estilos y prácticas musicales anteriores (2009: 168-169). El rock no supuso una ruptura radical en el placer físico o la experiencia liberadora de la música, ni tampoco “inauguró una relación material inmediata entre la música y sus movimientos”, en contra de lo que ha defendido Lawrence Grossberg (1984: 238).

La actuación de varios músicos de jazz estadounidenses en España durante los años cincuenta generó numerosos episodios de “histeria colectiva”, vívidamente detallados por los medios de comunicación. Las descripciones de aquellos actos liminales, más o menos exageradas, son un buen medidor del paroxismo y la liberación que podía despertar la música de masas norteamericana antes de la difusión del rock’n’roll. Lionel Hampton fue uno de los músicos que mejor ejemplificaron esa tendencia con sus espectáculos multitudinarios que integraban elementos del swing, el boogie-woogie y los ritmos caribeños, y combinaban la entrega física de los intérpretes, los grandes espacios, el baile y el entretenimiento visual. El 14 y 15 de marzo de 1956 ofreció dos conciertos en Madrid, financiados por la Embajada de Estados Unidos en un explícito ejercicio de diplomacia cultural (Iglesias 2011b: 47-48).

El conocido crítico Antonio Fernández-Cid retrató el espectáculo como “alucinante, al borde, a veces, de lo demencial, lindando con lo histérico y lo epiléptico” (1956). Según él, la exaltación del público era tal que “el palomar

del Carlos III, en el que se apretaban juveniles filas de admiradores, parecía que iba a derrumbarse de un momento a otro” (Ibid.). Por su parte, José Gómez Figueroa escribió en su crítica para el diario *Informaciones*:

Ayer vi comer un sombrero. El señor que estaba sentado junto a mí lo masticaba como si fuera chicle. Casi me daba miedo. Se había arrancado los botones de la camisa, le sudaba la frente, se le retorcían las piernas [...] A su alrededor, miles de espectadores pateaban como arrebatados por una súbita locura, chillaban, emitían unos alaridos realmente selváticos. ¿Qué ocurría? Madrid escuchaba por primera vez una orquesta de “jazz”, acaso la mejor orquesta de “jazz” que recorre el mundo: la orquesta de Lionel Hampton. Se presentó ayer en el Carlos III, y el público abarrotó la sala. [...] Algunos jóvenes se arrancaron el pelo, y más de cincuenta muchachas que se encontraban en primera fila de gallinero iniciaron una fenomenal gritería. Sacaban tanto el cuerpo sobre la baranda, que creí de verdad que se iban a suicidar (1956).

4. El jazz en la biopolítica del primer franquismo

El jazz fue considerado por las autoridades franquistas una música “primitiva”, “inmoral”, “salvaje” y “afeminada”, y el agitado y frenético jitterbug fue vinculado oficialmente a los bailes “en torno a la hoguera por gentes con el pelo crespo y los labios rojos sobre una máscara muy negra” (Aguiar 1941: 13). Se trataba de una música “dulzona y sentimentalucha, unas veces, sensual y dislocante, otras”, pero en todo caso “instrascendente y frívola, cuando no excitante de las pasiones” (Padín 1943: 8). En 1943, una serie de circulares enviadas a todas las emisoras de radio por la Vicesecretaría de Educación Popular, dominada por Falange, describieron 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*. [...] 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; nada más lejos de nuestra dignidad espiritual que esas danzas dislocadas, desconcertadas, en las que la nobleza humana de la actitud, la seleccionada corrección del gesto, desciende a un ridículo y grotesco contorsionismo. [...] 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 el insinuante reptar de un jazz que en su ondulante dejadez parece 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 (“Por qué combatimos”, cit. en Iglesias 2010a: 126).

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. Según los medios tradicionalistas, el jazz era un engendro pagano que entrañaba “una malicia satánica” y sus aficionados se entregaban a un enfermizo hedonismo en el que “la vida había de disiparse en orgías” (Ruiz Encina 1944a; cit. parcialmente en Pujol Baulenas 2005: 161). El crítico musical del periódico católico *El correo catalán* llegó a cuestionarse si él y los jóvenes aficionados al jazz pertenecían “a la misma raza” (Ruiz Encina 1944b). Estas ideas sobre el jazz, tan reiteradas en la prensa y en la radio de la posguerra, además de ir contra una supuesta degeneración racial y moral, eran también alegatos a favor de mantener la serenidad mental y la discreción gestual preservadas por la biopolítica de la dictadura.

Por otro lado, buena parte de las diatribas se fundaban en una asociación de la cultura de masas a la mujer. Uno de los escritores más influyentes entre los afectos al régimen, José María Pemán, definió la naturaleza femenina en una serie de artículos de 1947, poco después publicadas en forma de libro con el título *De doce cualidades de la mujer*. Bajo la clara inspiración de los preceptos sociales orgánicos de la Italia de Mussolini, Pemán explicó los atributos de la mujer como complemento de los del varón: el hombre es intelectual, analítico e idealista; la mujer es instintiva, primaria y elemental; el hombre es creativo y racional, la mujer tiende al mimetismo y carece de capacidad de razonamiento y de abstracción. Por todo ello, la mujer debía aceptar abnegadamente su condición servicial. Para Pemán, si el varón era pensamiento, la mujer era música, pero no una música creativa, sino un entretenimiento, un fondo agradable (1947). Por supuesto, estas ideas no

eran nuevas. Como ha estudiado Larry Shiner, la negación de la creatividad femenina figuraba ya en la misma configuración inicial del genio y la separación entre arte y artesanía a finales del siglo XVIII (2004: 176-179).

Lo que hizo el franquismo fue legitimar oficialmente estas estrictas divisiones entre hombre y mujer, que en muchas partes de Europa comenzaban a ser consideradas ya propectas. La identificación de la cultura de masas con la mujer no estaba exenta de paradojas. Por un lado, el franquismo la necesitaba para preservar la creación de “alta cultura” como prerrogativa de los varones. Por otro, la creciente participación femenina en la vida pública y en la cultura de masas, que se había acentuado en la Segunda República por razones sociopolíticas y durante la Guerra Civil por motivos económicos (Iglesias 2011a: 131-132), molestó sobremanera a una dictadura que intentaba recluir a la mujer en el hogar y convertirla en el eje de la familia católica. La consecuencia fue que la música de masas era considerada una música castrante, efébrica y equívoca para los varones, pero también suponía una masculinización de la naturaleza de la mujer. El falangista Felipe Sassone, escritor peruano afincado en Madrid que había figurado en la *Antología poética del Alzamiento* (1939), describió en 1943 el origen de aquel proceso de ambigüedad sexual, situándolo en paralelo con la adopción de la cultura de masas extranjera y la modernización:

El mal empezó cuando nuestras casas solariegas se hicieron aprendices de rascacielos, y se inventó el local *cabaret* y se adoptó la palabreja, y los trompetazos agrios y recios de las *jazz* molieron y pulverizaron los vidrios musicales de los pianillos de manubrio, y los saxofones sustituyeron a la vieja cítara hispánica, y el *schottis* lento y el pasodoble airoso se convulsionaron con ritmos extraños, y cayeron los moños historiados bajo las tijeras que defendían el peinado a lo paje o a la garzona, y la masculinización a lo manolo y las manicuras arrastraron a las mujeres a las peluquerías, donde los hombres se amujeraban dándose esmalte en las uñas, y otros aires y otras fisonomías que no eran de España nos invadieron, y ya no eran rostros pálidos de oliva o de nardo, al par sonrientes y melancólicos, y ya no eran pasos menudos y jacarandosos como para cruzar un circo taurino al son marcial y bailarín de los pasodobles gitanos, y unos hombres sanguíneos, arrebolados y ceñudos, que admiraban las aventuras de Tarzán, cruzaban las calles a zancadas de *globe-trotter* (Sassone 1943).

Sassone no plasmaba aquí mucho más que la arraigada ligazón entre lo femenino y la cultura de masas y el consecuente riesgo de androginia que

podía originar la difusión de ésta, una preocupación particularmente recurrente desde finales del siglo XIX. Si bien era común entre los teóricos conservadores, también la plantearon muchos de los grandes defensores de la vanguardia, sobre todo hasta los años treinta (Huysen 2002). Tampoco en España la dicotomía masculino-femenino como arte-entretenimiento fue privativa de los círculos católicos franquistas o de los falangistas, sino que contó con el apoyo de buena parte del modernismo. La identificación de esa división con el tradicionalismo resultaría simplificadora y ahistórica. En España, el escritor Cristóbal de Castro señaló en 1946 que los hombres españoles estaban reafirmando entonces su identidad a través del rechazo de la obsesión por el aspecto físico, la comida vegetariana y, sobre todo, “el swing, efébrico y equívoco, flojo y endeble”³. Esta feminización no fue aplicada, por el contrario, a la cultura popular, y ello proporciona un argumento para no equiparar lo popular y lo masivo en las historias de la música en España.

La extendida idea de que el régimen de Franco, al menos hasta finales de los años cincuenta, prohibió la música negra estadounidense pero permitió los bailes afrocubanos y latinoamericanos alegando que formaban parte de la tradición imperial hispánica (Labanyi 1995: 210) no es arbitraria, pero sí demasiado generalizadora. No cabe duda de que la procedencia del jazz jugó un importante papel en la recepción del jazz en la España de posguerra (Iglesias 2010a), ni de que Hispanoamérica fue uno de los objetivos principales de la propaganda franquista (Delgado Gómez-Escalonilla 1992; Pardo Sanz 1995). Ahora bien, la explicación meramente histórica y geoestratégica, que invalidaría en parte el argumento biopolítico, se basa en la dudosa creencia de que la música y el baile afronorteamericanos y sus homólogos latinoamericanos fueron entidades perfectamente discernibles para los oyentes españoles y para las autoridades franquistas. Pero un análisis de las partituras y grabaciones revela que desde los “años azules” hasta el Plan de Estabilización de 1959 la música de origen estadounidense y la de

³ Paradójicamente, la nueva obsesión masculina por el cuidado físico había sido años antes símbolo de todo lo contrario, es decir, “una mengua del poder femenino en la sociedad”, para un pensador tan influyente como José Ortega y Gasset. Véase su serie de artículos de 1927 en *El Sol* más tarde recogidos en *La rebelión de las masas* (Madrid: Espasa Calpe, 1937 [1929]), 312-323.

origen caribeño compartieron ediciones de partituras y discos, fueron tocadas por las mismas agrupaciones y en los mismos espacios, y que denominaciones como “fox-rumba” o “son-fox” no fueron extrañas a autores de éxito como Luis Araque, Juan Durán Alemany, Cástor Vilá, Augusto Algeró o Facundo Rivero. El tango, que sí fue claramente distinguido como género, tanto por el baile como por los conjuntos musicales que lo interpretaban (las llamadas “orquestas argentinas”), sufrió duras reprobaciones por parte de las autoridades eclesiásticas españolas (Esteve Blanes 1943: 42), paulatinamente reducidas a lo largo de los años cuarenta a medida que menguaba su presencia en los escenarios urbanos.

De hecho, más allá de los discursos propagandísticos y en la práctica jurídica, los denominados “bailes modernos” no contaron con diferenciaciones en función de su origen. El nuevo régimen estableció que todos los locales destinados específicamente a estos bailes fueran vinculados al consumo de lujo y les impuso la política fiscal correspondiente. En dos disposiciones legales de abril de 1941 y febrero de 1942 se estableció que “el precio de entrada a cabarets, salones de baile y similares, con derecho a consumición o sin él, se gravará al 50%”; el de los cinematógrafos, al 30%; el de los acontecimientos deportivos, al 15%; y que cualquier espectáculo teatral, “comprendiéndose en esta denominación la ópera, la zarzuela, el drama, la comedia, la opereta, la revista, las variedades y el circo, queda exento de tributación sobre entradas”⁴.

Los dicterios franquistas contra el jazz se suavizaron progresiva y considerablemente desde 1945 por las necesidades políticas exteriores, llegando prácticamente a desaparecer de la prensa y de la esfera pública a finales de los años cuarenta y, sobre todo, con la radicalización de la Guerra Fría (Iglesias 2010b). Pero las críticas a los desenfrenos del baile continuaron, en la medida en que no tenían por qué resultar ofensivas ni contraproducentes para las relaciones internacionales. En marzo de 1946 se aprobó una orden que facilitaba la apertura de “nuevas salas de fiestas y demás locales de público esparcimiento en los que se celebren bailes, previo expediente en que se acredite la buena conducta y antecedentes del peticionario” y siempre que el

⁴ Orden del 8 de abril de 1941, Ministerio de Hacienda (BOE del 10 de abril de 1941); Decreto del 20 de febrero de 1942, Ministerio de Hacienda (BOE del 7 de marzo de 1942).

local se comprometiese a “velar por la pública moralidad de costumbres”⁵. Pero, dos meses después, con la radicalización de la autarquía, se incrementó el impuesto sobre la entrada hasta el 60%, mientras teatros y auditorios mantenían su exención fiscal⁶.

Suele señalarse que el baile de pareja “agarrado” fue el gran blanco de las iras franquistas, y sin duda fue parte importante de los recelos eclesiásticos, pero lo cierto es que el swing o el boogie-woogie, que se desarrollaban gran parte del tiempo de modo individual, recibieron en conjunto a lo largo de los años cuarenta muchas más críticas que la mayoría de bailes en los que hombre y mujer permanecían unidos. El jazz fue vinculado durante el primer franquismo a la excitación física e incluso a una enajenación mental transitoria que amenazaba a espacios y personas. Con ese argumento, el Consejo Administrativo del Palau de la Música de Barcelona se negó durante años, desde mediados de los cuarenta, a acoger “la celebración de actividades musicales que tuvieran alguna relación con la música de jazz”, resistencia que ni siquiera la posible visita de ilustres intérpretes como el trompetista Buck Clayton fue capaz de vencer (Castellá 1950: 21).

Las actitudes de liberación juvenil asociadas al jazz fueron un problema para buena parte de la crítica más conservadora al menos hasta entrados los años cincuenta. Fue entonces, todavía sin rock’n’roll, cuando la juventud europea pudo disfrutar con regularidad de las grandes orquestas estadounidenses en directo y se produjeron algunos incidentes violentos en el transcurso de los conciertos. A finales de 1955, varios periódicos, entre ellos el diario oficial *Arriba*, publicaron un artículo de Samuel Cohen, corresponsal de *ABC* en Tánger, que lamentaba la histeria que el jazz parecía producir en la juventud, responsabilizando a esta música incluso de un reciente homicidio:

Hace unos días, tres adolescentes asesinaron bárbaramente, en un parque de Atlanta, a la joven doctora Grace Lewis. Los tres acababan de salir de un concierto de “jazz”. A miles de kilómetros de distancia, tres espectáculos tumultuosos, casi tres motines, han revelado al mundo, hace sólo unas semanas, la amplitud, la gravedad de lo que ya puede llamarse “la enfermedad del jazz”. [...] En aquellos pueblos de cierta estabilidad

⁵ Orden del 9 de marzo de 1946, Ministerio de Gobernación (BOE del 12 de marzo de 1946).

⁶ Orden del 14 de mayo de 1946, Ministerio de Hacienda (BOE del 17 de mayo de 1946).

política, de un grado más avanzado de civilización, el “bebop” y el “jazz” dan a la juventud su mínima ración de desorden. [...] La fuerza expansiva del “jazz” ha hecho ya llegar hasta los bailes populares, a orillas del Moskowa y del Volga, la música de Duke Ellington, Louis Armstrong y Benny Goodman. [...] La música es la gran hechicera, magia y brebaje que despierta todos los sentimientos y pasiones del alma. [...] La música, como la mujer, tiene una doble polaridad: hay melodías y ritmos que purifican y que parecen elevar el alma hasta ponerla en contacto con lo divino. Pero hay otros ritmos como los del “jazz”, telúricos, elementales, que con su tantam primitivo sacuden las pasiones de la carne y de la sangre; que dan su máxima potencia al instinto de destrucción que dormita en tantos hombres civilizados (Cohen 1955).

La situación cambió paulatinamente en España a partir de 1957, debido a la confluencia de factores políticos, ideológicos, socioeconómicos y musicales. Por un lado, los sucesivos cambios ministeriales llevados a cabo por el General Franco para hacer frente a la crisis política, la bancarrota económica y la creciente conflictividad social significaron la definitiva postergación del proyecto falangista y de la autarquía, así como el debilitamiento del predominio nacional-católico, a favor de la tecnocracia conservadora, la liberalización económica y un moderado aperturismo cultural (Moliner e Ysàs 2008: 18-46). Paralelamente, el entonces llamado “jazz moderno”, el bebop y sus derivados, se abrió camino en España como un conjunto de estilos que primaban lo intelectual frente a lo sentimental y lo instintivo, la contemplación más que el baile, el arte sobre el entretenimiento. Ese nuevo concepto del jazz “auténtico” se configuró por oposición a nuevas músicas como el rock’n’roll, el twist o el beat, pero también frente a las formas del jazz mayoritarias en los años cuarenta y cincuenta. Desde entonces, el jazz dejó de ser un problema serio para la biopolítica del régimen.

No obstante, todavía se puede rastrear en la documentación posterior la incomodidad que suponía el jazz para algunos sectores de la dictadura, particularmente en aquellos cometidos, como la censura, en los que el falangismo y el nacional-catolicismo siguieron cumpliendo un papel fundamental. Cuando el filme *Jazz en un día de verano* (*Jazz On a Summer's Day*), un documental sobre el Festival de Newport de julio de 1958, fue sometido a censura en marzo de 1962, varios miembros del tribunal dejaron claro que la película resultaba “pesadísima”, “carente de interés”, “deprimente y de mal gusto”, aunque no ofreciese reparos “en el aspecto moral”. En

consecuencia, fue autorizada sólo para mayores de 16 años porque era “poco apta para los niños” (“Jazz en un día de verano”).

5. Conclusión

La propaganda, los intereses económicos, la desmovilización social, el racismo, la sexualidad o las cuestiones de género son fundamentales para entender los discursos y las políticas de censura del jazz durante el primer franquismo, pero ninguno de ellos explica por sí solo la peculiar y contradictoria recepción que le dispensó la dictadura a esta música durante sus dos primeras décadas. Creo que para encontrar respuesta a estas discrepancias debemos examinar también un objeto que integra y relaciona muchos de estos factores como mediaciones de poder: el control de los procesos vitales y la disciplina del cuerpo. Hasta mediados de los años cincuenta, el jazz siguió siendo en España una música masiva yailable en la que los jóvenes pusieron muchas de sus ansias de liberación, su rechazo del legado cultural generacional y la subversión de la sobriedad corporal y la corrección gestual reclamadas por la biopolítica franquista. Fue un importante medio de escapismo en un país presidido por los efectos de la autarquía económica, la represión política y la inhibición física e ideológica. La noción del baile como modernidad y liberación corporal en España no fue privativa del rock'n'roll ni de la juventud de finales de los años cincuenta. De hecho, el swing y el boogie-woogie estimularon durante las dos primeras décadas del régimen criterios de censura y discursos oficiales que más tarde serían aplicados al twist y al rock. El estudio de las músicas de baile que proliferaron durante el primer franquismo nos proporciona información sobre las formas de consumo y adaptación de géneros musicales foráneos, así como sobre los códigos corporales, los preceptos no siempre explícitos de la censura y su posible subversión. El enfoque biopolítico todavía puede ofrecernos mucha información sobre la música y el baile durante la dictadura, siempre y cuando no disociemos el objeto musical de su representación, ni separemos discurso y experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

“Cinco minutos con los campeones del ‘swing’”. *Destino* 404 (14 de abril de 1944): 2.

“Jazz en un día de verano”, 7 de marzo de 1962, Archivo General de la Administración, (AGA) (3) 121 36/03874.

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

“Romea: ‘Historia de dos mujeres, o Dos mujeres de historia’”. *La Vanguardia Española*, 5 de junio de 1949.

“Romea: Próximo estreno”. *La Vanguardia Española*, 31 de mayo de 1949.

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

Castellá, José Luis. 1950. “Concierto frustrado”. *Ritmo* 227 (abril): 21.

Castro, Cristóbal de. 1946. “La curva de la felicidad”. *ABC (Madrid)*, 11 de julio.

Cayuela Sánchez, Salvador. 2009. “El nacimiento de la biopolítica franquista: La invención del ‘homo patiens’”. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 40: 273-288.

Cohen, Samuel. 1955. “Derrota de la armonía”. *Arriba*, 7 de diciembre.

Esposito, Roberto. 2006. *Bíos: Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu.

Esteve Blanes, Francisco. 1943. *Hacia tu ideal. Unas palabras a una joven*. Barcelona: Pontificia.

Ferrer Senabre, Isabel. 2011. “Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo”. *Trans-Revista transcultural de música / Transcultural Music Review* http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_10_Ferrer.pdf [Consulta: 20 de junio de 2012].

Foucault, Michel. 1978 [1976]. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

_____. 2003 [1976]. *Hay que defender la sociedad*. Madrid: Akal.

García de Linares, Luis. 1945. “Voluptuosidad malsana”. *ABC (Madrid)*, 29 de septiembre.

Gómez Figueroa, José. 1956. "¡jazz, jazz, jazz! Paroxismo ante el negro Hampton". *Informaciones*, 15 de marzo.

González Duro, Enrique. 2008. *Los psiquiatras de Franco. Los rojos no estaban locos*. Barcelona: Península.

Grossberg, Lawrence. 1984. "Another Boring Day in Paradise: Rock'n'Roll and the Empowerment of Everyday Life". *Popular Music* 4: 225-258.

Hubbard, Karen y Terry Monaghan. 2009. "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor: Social Dancing at the Savoy". En *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, ed. Julie Malnig, 126-145. Urbana: University of Illinois Press.

Huysen, Andreas. 2002 [1986]. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Iglesias, Iván. 2010a. "(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial". *Historia Actual* 23: 119-136.

_____. 2010b. "Improvisando aliados: El jazz y la propaganda franquista de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría". En *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, ed. Ana Cabana Iglesia, Daniel Lanero Táboas y Victor Santidrián Arias, 529-540. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

_____. 2011a. *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Ann Arbor: UMI-ProQuest.

_____. 2011b. "'Vehículo de la mejor amistad': El jazz como propaganda norteamericana en la España de los años cincuenta", *Historia del presente* 17: 41-54.

Labanyi, Jo. 1995. "Censorship or the Fear of Mass Culture". En *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, ed. Helen Graham y Jo Labanyi, 207-214. New York: Oxford University Press.

Marqués de Valdeiglesias. 1948. "Muchachas modernas", *ABC (Madrid)*, 11 de septiembre.

Martínez del Fresno, Beatriz. 2001. "Realidades y máscaras de la música de posguerra". En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, ed. Ignacio Henares Cuéllar et al., vol. 2, 31-82. Granada: Universidad de Granada.

McGee, Kristin A. 2009. *Some Liked It Hot: Jazz Women in Film and Television, 1928-1959*. Middletown, CO: Wesleyan University Press.

Menéndez Pidal, Ramón. 1947. "Los españoles en la Historia. Cimas y depresiones en la curva de su vida política". En *Historia de España*, dir. Ramón Menéndez Pidal, vol. 1, vii-ciii. Madrid: Espasa-Calpe.

Molinero, Carme y Pere Ysàs. 2008. *Anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona: Crítica.

Padín, Francisco. 1943. "La música de 'jazz' y sus estragos". *Ritmo* 170 (noviembre): 7-8.

Pemán, José María. 1947. *De doce cualidades de la mujer*. Madrid: Alcor.

Pérez Zalduondo, Gemma. 2011. "Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)". *Arbor* 751: 875-886.

Pujol Baulenas, Jordi. 2005. *Jazz en Barcelona (1920-1965)*. Barcelona: Almendra Music.

Rodríguez de Alarcón, Justino. 1940. "Alrededor del deporte: Tesis de mejoramiento racial". *Destino* 139: 10.

Ruiz Encina, Justo. 1944a. "Concepto 'hot' sobre la vida y la muerte". *El Correo Catalán*, 11 de enero.

_____. 1944b. "No apto para mayores". *El Correo Catalán*, 20 de enero.

Sassone, Felipe. 1943. "La buena pandereta de España". *ABC (Sevilla)*, 1 de junio.

Shiner, Larry. 2004 [2001]. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Vila San-Juan, Juan Felipe. 1948. "Cinematografía. Los estrenos". *La Vanguardia Española*, 28 de marzo.

Iván Iglesias

Iván Iglesias es licenciado en Historia y en Musicología, y doctor en Etnomusicología. Actualmente es profesor en la Universidad de Valladolid y miembro de la Junta Directiva de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología. Es autor del libro *El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría* (Nortesur, en prensa) y co-editor del volumen *Current Issues in Music Research: Copyright, Power, and Transnational Music Processes* (Colibri, 2012) y de las entradas españolas para la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*.

Cita recomendada

Iglesias, Iván. 2013. "Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]