

Iván Iglesias: *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Biblioteca de Historia, n.º 86), 2017

La investigación sobre jazz en España es todavía muy escasa. A la poca producción musicológica de cualquier tipo hasta hace apenas unas décadas se suman las inercias académicas de la disciplina, todavía cauta con la música reciente y singularmente con la música popular urbana. El libro de Iván Iglesias que nos ocupa tiene como valor más evidente su cualidad de pionero: inaugura, de manera brillante, la perspectiva científica en los estudios sobre la historia del jazz en nuestro país.

*La modernidad elusiva* es la reelaboración de la tesis doctoral de su autor, leída en la Universidad de Valladolid en 2010 y reconocida con un Premio Extraordinario de Doctorado. Hasta ese año solo se habían presentado en España tres tesis directamente relacionadas con el jazz: la de Trinidad Castaño, *Ecos del jazz en la narrativa de F.S. Fitzgerald* (1999), la de Carlos Silva sobre *El jazz actual en Santiago de Chile* (2002) y la de Antonio Pérez sobre la influencia del jazz en el repertorio para saxofón (2009). Como se ve, ninguna de ellas se ocupaba de la evolución o las características del género en España. El 2010 fue un año de inflexión porque, además de Iglesias, Juan Zagalaz leyó su minuciosa tesis doctoral sobre el estándar “Body and soul” y Vicent Lluís Fontelles la que dedicó a la historia del jazz en Valencia. A partir de esa fecha han ido apareciendo con cierta regularidad otras tesis que en parte son reflejo de la introducción del jazz en los conservatorios y escuelas superiores de música —con preocupaciones pedagógicas y técnicas— y de un interés sostenido por el eco del jazz en otras artes, tanto el cine como la literatura. Todavía son pocas, sin embargo, las dedicadas al jazz en España; a las ya citadas habría que añadir la de José Pruñonosa sobre la presencia de la llamada *third stream* en la escena jazzística valenciana (2016), la de Rafael Pérez sobre el vibráfono jazzístico en España (2016) y la de Trinidad Jiménez sobre el lenguaje de Jorge Pardo (2017), primera por cierto que se acercaba a una de las figuras del género y primera de una mujer en este campo.

La última década ha acarreado, asimismo, en el panorama internacional, una atención creciente a la evolución del jazz en Europa o en Asia (con el acento puesto en la diáspora o en los talentos locales, según se vea el fenómeno desde los EUA o desde fuera). Ello ha dado pie a la organización de congresos y grupos de trabajo específicos cuyo fruto puede encontrarse, por ejemplo, en un número monográfico de la veterana revista *Jazzforschung/Jazz Research*, publicada por el Institut für Jazzforschung de Graz (n.º 42,

2010) y en libros colectivos como el reciente *The History of European Jazz* (2018), editado por Francesco Martinelli, con un texto sobre España de José María García Martínez, veterano crítico de jazz. Un mayor interés por España ha quedado reflejado también en obras como *Jazz and Totalitarianism* (2017), editado por Bruce Johnson, o en *Made in Spain. Studies in Popular Music* (2013), de Silvia Martínez y Héctor Fouce. En ambos volúmenes, publicados por Routledge, colaboró Iván Iglesias con textos derivados de su tesis. El propio Iglesias señala sin embargo con razón, en el libro que nos ocupa, la persistencia de tópicos o equívocos sobre el jazz en España en la bibliografía internacional reciente, que él concreta en el texto de Manfred Straka, “Cool jazz in Europe” (en *Eurojazzland. Jazz and European Sources, Dynamics and Contexts*, 2012), pero se encuentran también por ejemplo en *Jazzgeschichte aus Europa* (2012), de Ekkerhard Jost.

Volviendo al ámbito doméstico, en el mundo extraacadémico ha habido más movimiento editorial que en el científico, espoleado sin duda por el mercado musical. Antonio Muñoz Molina publicó *El invierno en Lisboa* en 1987 y su novela, que obtuvo el premio de la Crítica y el Nacional de Literatura, confirmaba de alguna manera el regreso del jazz al primer plano de la vida cultural española desde unos pocos años antes. A partir de los años noventa la literatura jazzística se multiplicó y diversificó, con aparición de traducciones de obras divulgativas, además de una producción propia reflejada en diccionarios, cómics, discografías, libros de fotografía, antologías poéticas, catálogos de exposiciones o memorias de festivales. En cuanto a la historia del género, *El jazz a Catalunya* (1985), obra pionera de Alfredo Papo, y el minucioso *Jazz en Barcelona 1920-1965* (2005), de Jordi Pujol, hacían explícito el protagonismo catalán en la asimilación del jazz. Antes de la tesis de Iglesias, el único libro de historia con perspectiva española fue el del citado García Martínez, *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1919-1996* (1996), un trabajo ambicioso que puso sobre la mesa la asimilación del jazz desde las propias tradiciones musicales y las consiguientes hibridaciones.

Veinte años después, el propósito de Iglesias no es, en todo caso, presentar una historia del jazz en España, como García Martínez, ni siquiera una historia del jazz bajo la dictadura, sino más bien “ofrecer nuevas aproximaciones a esta época bajo al inexplorada perspectiva de la música popular urbana” (p. 12), y “narrar las relaciones entre jazz y franquismo desde sus contradicciones e ironías” (p. 340). No es casualidad que Iglesias se formara como historiador y que su libro haya sido publicado en una colección de historia del CSIC. Hasta ahora las peripecias del jazz durante la Guerra Civil y el franquismo han sido despachadas con prejuicios y narrativa romántica, y en el mejor de los casos, con poca atención a los detalles de la política cultural del régimen que podían afectar la evolución de la música más allá de los rigores de la censura, que en realidad tampoco ha sido estudiada de forma sistemática.

Desde el punto de vista estrictamente musical la documentación conservada de esos años no es mucha y hay montañas de músicas referenciadas que desgraciadamente no sabremos nunca cómo sonaron. Para escribir *La modernidad elusiva* Iván Iglesias ha manejado la documentación propia del historiador, la del estudioso de la música popular urbana o aquella que resultaba pertinente para ambos puntos de vista: decretos y dictámenes gubernamentales sobre cultura o música, textos diplomáticos, correspondencia oficial, expedientes de la censura, prensa generalista o especializada, discos, letras y estructura de canciones y películas musicales. Iglesias sabe sacar partido en todo caso a las fuentes, más o menos conocidas, con perspectivas novedosas y elaboraciones propias, como cuando estudia la producción discográfica o de partituras durante la Guerra Civil. En lo que se refiere a la metodología se confiesa deudor de la nueva historia cultural y de la confluencia de la historia, la antropología y la sociología en el paradigma cultural, en la línea de los nuevos estudios sobre jazz, que se ocupan con perspectiva interdisciplinar e integradora del cuerpo, de los aspectos performativos y de cuestiones de raza y género entre otros. Cita casi en aluvión numerosas referencias metodológicas (especialmente pp. 25-27), que denotan un esfuerzo formativo y reflexivo entre la filosofía de la historia y la teoría etnomusicológica, pero resulta un tanto abrumador, quizá por la excesiva síntesis argumental, y a la postre los matices conceptuales tampoco afectan demasiado a su investigación. Lo realmente meritorio del libro es su capacidad para proponer tesis novedosas al hilo de un encaje original de documentos y testimonios del ámbito del jazz y de la historia del franquismo que se iluminan entre sí. Lo que no hay en *La modernidad elusiva* son los recursos típicos del crítico de jazz: la agrupación de nombres propios de músicos bajo categorías estéticas o afinidades estilísticas, las genealogías, las comparaciones, las referencias exhaustivas a escuelas o discos.

El libro consta de ocho capítulos y una introducción. Iglesias precisa en ella qué entiende por franquismo y por jazz, y defiende la fecha de 1968 como conclusión de su estudio por ser el último momento en que el jazz experimenta evoluciones de importancia bajo la dictadura (p. 23). Si el sujeto del libro fuera la historia del género echaríamos de menos el relato de la larga crisis que afectó a continuación tanto a aspectos musicales como a la forma de circulación y consumo del jazz, y que no dio un giro hasta unos diez años después. Habría quedado dibujado así un arco argumental simétrico, donde se vería que el jazz no se mueve en primera instancia como resultado de cambios políticos: ni la Guerra Civil acabó con una edad de oro jazzística, como bien argumenta Iglesias, ni tampoco la muerte del dictador supuso un reverdecimiento automático del jazz.

Iván Iglesias opta por seguir un hilo cronológico, aunque no rígido, combinado con perspectivas temáticas o metodológicas complementarias, de forma que las lecturas de un mismo período se superponen a veces bajo enfoques

diferentes. El primer capítulo, “Mito y olvido del jazz en la Guerra Civil española”, describe la visión cambiante de la contienda en las publicaciones oficiales u oficiosas del régimen, donde pasó de ser ensalzada como reconquista a deplorada como error colectivo, y revisa la lectura errónea que de la guerra han hecho posteriormente tanto los cronistas del jazz como los estudiosos de la música académica –cuyo paradigma sería el influyente libro de Tomás Marco sobre la música española del siglo XX (1983)–, considerándola un paréntesis o un vacío. Que en estos últimos años el panorama haya ido a mejor, con estudios innovadores sobre la actividad musical durante la Guerra Civil, no quita la razón a Iglesias sobre tendencias dominantes e inercias. Para terminar, el capítulo incluye una síntesis de la historia del jazz en España previa a la guerra y una discusión de la supuesta existencia de una edad dorada del jazz durante la República, así como una refutación del decaimiento de la actividad jazzística en el período bélico.

El segundo capítulo, “Armas invisibles de la Guerra Civil: jazz y música popular”, desarrolla precisamente dicha refutación, y revisa la recepción y utilización del jazz en ambos bandos, nacional y republicano, además de precisar el significado muy plural de la palabra jazz en aquellos tiempos, estilo de fronteras poco claras que Iglesias relaciona con tres adjetivos: moderno,ailable y sincopado. La argumentación es convincente, aporta datos poco conocidos y abre una línea argumental para futuros trabajos. Menos aceptable me parece la suposición de que el jazz prebélico era más disonante y asimétrico que el de la postguerra debido a que la contienda habría favorecido estilos compositivos “menos experimentales y más accesibles”; es cierto que a comienzos de los cuarenta se observó un auge de la canción melódica en el jazz, pero ello no puede desligarse, creo, de la moda procedente de Estados Unidos, que en el mismo momento estaba consagrando frente al jazz instrumental la figura del cantante de orquesta de perfil romántico, al modo de Frank Sinatra.

“Improvisando aliados: jazz y política exterior en los años cuarenta”, el capítulo tres del libro, detalla los vaivenes e incoherencias del régimen franquista ante el jazz, incómodo por sus connotaciones raciales e ideológicas, como música procedente de Estados Unidos, pero reacio a combatirlo frontalmente por su popularidad. La retórica antijazzística gubernamental y mediática, alimentada por el nacionalismo y la moral católica, convivió con asunciones implícitas del género; “el jazz tenía tal aceptación que fue programado incluso en los actos de distintos organismos del nuevo régimen” (p. 120). El jazz también fue banda sonora de numerosas películas musicales de producción nacional. El autor menciona (p. 128), aunque no analiza, el retraso en la asunción española de estilos jazzísticos, una línea argumental que podría haber dado más de sí. El final del capítulo dibuja el cambio de actitud en el régimen tras el final de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría, que convierte a Estados Unidos de enemigo a potencial aliado.

“Resistencias cotidianas: bailes modernos, cuerpo y género en la posguerra”, capítulo cuarto, presenta el jazz, frente a su aparente docilidad, como música de resistencia a través del baile. “Cualquier estudio sobre el jazz en el primer franquismo que omita el baile estará obviando su dimensión social más significativa” (p. 147); “los salones de baile se erigieron así en espacios... en los que el público joven reivindicaba una nueva manera de experimentar el jazz” (p. 153). Pero Iglesias debiera mencionar al menos, me parece, que el jazz llegó como baile, y como baile subversivo, mucho antes del franquismo, que no hizo sino reiterar casi en los mismos términos los reproches moralizantes que ya leíamos en tiempos de Alfonso XIII contra el *cakewalk*, el foxtrot o el charleston, todos ellos pasos de baile antes que estilos de jazz. En el resto de un capítulo marcado por las nuevas sensibilidades historiográficas, Iglesias también se ocupa de la profusión de vocalistas femeninas en el jazz de postguerra desde una perspectiva de género.

El quinto capítulo, “¡Bienvenido, Mister Hampton!: jazz y propaganda en la España de los años cincuenta”, aborda la política cultural en el fin del ostracismo internacional del régimen franquista y el papel que jugó el jazz como emblema de modernidad. Iglesias revisa convincentemente la apropiación del jazz por algunos elementos del régimen, que ensalzaron sus valores de autenticidad y espiritualidad, y el uso del jazz como herramienta de penetración cultural por agencias gubernamentales estadounidenses. El séptimo capítulo, “*Spain is different, ma non troppo*: jazz y política cultural en el desarrollismo” prolonga esta línea argumental con un cuidadoso análisis de las relaciones diplomáticas entre España y Estados Unidos, en la época de la llegada de las bases militares estadounidenses a España, que facilitaron la llegada de músicos, discos y emisiones radiofónicas. El nombramiento de Manuel Fraga al frente Ministerio de Información y Turismo también fomentó el uso del jazz en festivales y eventos oficiales y en los medios de comunicación para reforzar la imagen aperturista del régimen.

El que más se distingue del resto es el sexto capítulo, “Del jazz en España a España en el jazz (1956-1961)”, donde el discurso abandona la escena española y analiza la estadounidense para entender de qué modo fue asimilada la música española en el corazón creativo del jazz, en una época además crucial para el desarrollo del género. Y así vemos cómo desde los tópicos apresurados de Lionel Hampton sobre el flamenco hasta la informada reelaboración acometida por la pareja Gil Evans/Miles Davis, sobre todo con su disco *Sketches of Spain* —cuyas fuentes son revisadas al detalle—, media un abismo estético; abismo que Iglesias relaciona con la intelectualización del jazz y con un mayor flujo de información sobre la música española en el contexto diplomático del momento. “*Sketches* estableció un camino de difícil retorno en el imaginario musical sobre España” (p. 262), argumenta.

Finalmente, el capítulo “Políticas y poéticas de la hibridación musical: el jazz-flamenco” cierra el libro presentando los esfuerzos del saxofonista Pedro Iturralde por la creación de un jazz “manifiestamente español” (p. 302), al tiempo

que el género se convertía en una música artística, minoritaria, autónoma y contemplativa, alejada del entretenimiento masivo. En ese contexto, además, el rock and roll heredó la rebeldía corporal que antes había pertenecido al jazz. Dicho sea de paso, las reflexiones de Iglesias sobre la historia escrita del rock español, a la que reprocha su ignorancia de las raíces jazzísticas, son sumamente pertinentes. La génesis de los tres discos seminales para el jazz-flamenco de Iturralde (“primeros intentos conscientes y sistemáticos de hibridación entre el jazz y el flamenco por un músico español”, p. 321) está muy bien situada en el contexto del jazz europeo y un momento de capitalidad berlinesa propiciada por la Guerra Fría, como también están inteligentemente analizadas las diferencias entre el disco que el saxofonista grabó en España y los dos que fueron producidos en Alemania.

En conclusión, Iván Iglesias sostiene que “la música del franquismo puede entenderse como un ejemplo de negociación desigual entre un estado autoritario y violento, pero con necesidades urgentes, y varios sectores de la sociedad española que intentaron ampliar sus posibilidades de consumo en identificación [...]. El jazz fue explícitamente antifranquista en contadas ocasiones, y ahí radicó su mayor poder: socavó los cimientos de la dictadura desde dentro, de maneras diversas e insondables para las autoridades” (p. 340).

En un juicio de conjunto no podemos dejar de mencionar algunas afirmaciones discutibles aparte de las ya señaladas. Me parece problemática la afirmación de que los compositores más célebres de teatro musical “acogieron con moderación los nuevos estilos y formas del jazz hasta 1942” (p. 136); desde los años veinte la revista española, con Rosillo, Penella, Guerrero o incluso Serrano recurría habitualmente a los estilos de música afroamericana de moda en cada momento. En cuanto a la recepción del *bebop* en la España de los tardíos años cuarenta, dudo de que Don Byas jugara el papel de propagandista y apaciguador de polémicas que le atribuye Iglesias (p. 179), pues en su actividad pública en España se mostró más como discípulo de Coleman Hawkins que como defensor del *bebop*. Por otra parte, Iglesias habla del progresivo acercamiento del jazz a la música clásica desde finales de los cuarenta (p. 246), omitiendo el jazz sinfónico de los años veinte, mucho más que una anécdota. Otros deslices menores revelan que el autor está más interesado en el jazz como práctica y como movimiento que en su letra pequeña; afortunadamente ello no tiene apenas importancia en la obra que nos ocupa, salvo por debates marginales o cuestiones de detalle.

Aunque *La modernidad elusiva* no sea un libro sobre jazz en sentido convencional, la historia del jazz en España ya no va a poder prescindir de los planteamientos de Iglesias, que el autor ha ido presentando en diferentes publicaciones desde 2010 a esta parte y son de cita obligada. En todo caso la distancia entre la tesis doctoral y el libro es notable, por las revisiones y nuevas lecturas que han enriquecido a este último, que delatan el perfeccionismo e inconformismo del

autor, y la publicación de la investigación en formato comercial era necesaria, al exceder su discurso el ámbito puramente académico. Quien se sumerja en sus páginas disfrutará de una apasionante panorámica, impecablemente escrita, de la política cultural del franquismo a través de una de sus manifestaciones menos estudiadas. Una traducción al inglés, que la obra merece sin duda, ayudaría además a despejar los equívocos persistentes sobre nuestra música y su relación con Franco —a los que antes nos referíamos—, que también en el extranjero ha sido vista en términos arrebatadamente románticos.

**Jorge García**  
*Instituto Valenciano de Cultura*