



Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado Interuniversitario en Patrimonio UJA-UCO-UEX-UHU

Música de vuelta a la vida: Jazz y Género en el Primer Franquismo

Autora: Cristina López Hidalgo

Directora/es de la tesis:

María del Carmen Sánchez Miranda

José Luis Anta Félez

Juan Zagalaz Cachinero

Departamento:

Antropología, Geografía e Historia

Universidad de Jaén

Fecha: 06/11/2024

RUJJA

Dra. María del Carmen Sánchez Miranda, Profesora Asociada Laboral en el Departamento de Antropología, Geografía e Historia de la Universidad de Jaén, Dr. José Luis Anta Félez, Catedrático en el Departamento de Antropología, Geografía e Historia de la Universidad de Jaén y Dr. Juan Zagalaz Cachinero, Profesor Titular en el Departamento de Didáctica de las Lenguas, las Artes y el Deporte de la Universidad de Málaga,

AUTORIZAN

A Dña. Cristina López Hidalgo, que ha realizado la tesis doctoral titulada «Música de vuelta a la vida: jazz y género en el primer franquismo» bajo nuestra dirección, en el Programa de Doctorado Interuniversitario en PATRIMONIO de la UJA-UCO-UEX-UHU en la Universidad de Jaén y, considerándola concluida, autorizamos su presentación, con la que opta al título de Doctora en Patrimonio.

Y para que así conste a los efectos oportunos, firmamos la presente en Jaén, a 6 de noviembre de 2024.

María del Carmen Sánchez Miranda
Directora

José Luis Anta Félez
Codirector

Juan Zagalaz Cachinero
Codirector

«Me dijeron:

- ¡O te subes al carro o tendrás que empujarlo!

Ni me subí ni lo empujé.

Me senté en la cuneta y alrededor de mí,
a su debido tiempo, brotaron las amapolas».

Gloria Fuertes

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

Pudiera parecer que una tesis doctoral es el más brillante diamante de una carrera académica. La punta de un iceberg reluciente, con miles de tonalidades diferentes de un solo color. Como tal, podría llevarnos al engaño de obviar las raíces de un olivo centenario que por muchos agentes naturales ha conseguido crecer fuerte y sano. Tener una tía profesora de música fue la semilla incesante que alertó a mis padres, abiertos al riego, de que les había salido una niña que entonaba a Tontxu de mil amores. María José Herrera me arrojó en un entorno ajenamente musical y me impulsó a descubrir la constante de lo que ahora es mi vida: la música, el canto, el piano. Su infinito interés en mí lo recuerdo como uno de los tesoros de mi infancia. Gracias a ella entendí que había lugares donde solo se enseñaba música (¡de la de verdad!) y cuando cumplí los 7 años ya estaba en trámites de comenzar la aventura. Allí, Alberto Martínez me enseñó que los dedos no deben doblarse para tocar las teclas, que las invenciones de Bach pueden acompañarte, que Debussy sonaba rarísimo y bellísimo a la vez y que en España existía un tal Granados que componía piezas que adoraba interpretar. También que los fantasmas no tenían por qué hacerme daño cuando la luz se fundía, que aunque ellos no me permitieran perfeccionar mi técnica pianística ni ser la alumna que me hubiera gustado ser, merecía ser escuchada, comprendida, abrazada en una infancia oscura. Las personas que me enseñaron música siempre han conseguido mirar dentro de mí y extraer lo que realmente soy. Lules Jiménez Armenteros me acompañó un poco más tarde, meciéndome como la corriente al canasto. Ella permitió cantar, esto es expresarse, a una preadolescente con pocas esperanzas y pesadas mochilas. Me habló de una carrera muy extraña, Musicología -¡ah, ya, psicología! No, no: MUSIcología- que se hacía en la universidad -¿música en la universidad? ¿y para qué existen entonces los conservatorios?-, permitiéndome no sólo saber qué quería ser de mayor -como la señora Lules- con total seguridad, sino ser vista, estimulada. Las clases de música, los recreos en el coro de la iglesia de Carmelitas fueron mis espacios seguros, de escape, de amor y valía. Quizás quien lea este texto, pueda preguntarse si es que todo se reduce a mis profes de música y pues, nada más lejos de la realidad. Dejo constancia en primera persona de que esto es un canto a la docencia, al apoyo incondicional que prestan cuando, sin recursos ni herramientas, una está aprendiendo a vivir en este mundo loco. Y en esta línea continúo, pero avanzando. La Universidad de Granada me trajo la enriquecedora oportunidad de que Gemma Pérez

Zalduondo fuese mi profesora tanto en la carrera como en el máster. Ella me hizo comprender que se podían investigar temáticas más allá del siglo XIX y que era igual de válido. Cada clase, -sí, en su asignatura no me perdía una, a pesar de estar en Granada con 20 años- me contagiaba de su pasión y profesionalidad, decidí entonces que quería ser como ella. En una tutoría para un trabajo del máster me habló de Iván Iglesias, de propaganda, de la música en el franquismo. A partir de aquí, todo puede leerse en esta tesis doctoral. Otra mujer que, en este ámbito académico, ha infundido en mí gran admiración es Matilde Peinado García, investigadora con la que, por suerte, he podido colaborar en un artículo que no pude disfrutar más. Con ella todo es fácil y apasionante. El trabajo de fin de máster y posterior doctorado ha sido un camino que compaginar con el mundo laboral, dudas y síndromes de la impostora varios, mi otra yo que interpreta jazz y, en definitiva, la entrada a la vida adulta. Juan Zagalaz con su enorme calidad humana me animó, me empujó, me ayudó a crear un proyecto que yo me sentía incapaz de sacar adelante. En la penumbra siempre aparecen luces para guiarte. José Luis Anta en su increíble trayectoria y genialidad, no tenía por qué haber reparado en una joven investigadora con toneladas de ilusión y, sin embargo, creyó en mí desde el inicio. Su presencia en este trabajo es inspiradora y profundamente relevante. El amparo de María del Carmen Sánchez solo puedo intentar resumirlo, pero no prometo nada. Sin ella, probablemente, habría desertado cada tres meses considerando mi trabajo insuficiente, carente de valor para la comunidad científica. Y es que ella es casi una base de datos humana, un calendario con recordatorios, unas instrucciones de cómo hacer un doctorado sin morir en el intento. En realidad, una valiosa compañera en este camino, un apoyo infinito, una maestra, una trabajadora incansable. Gracias. En última instancia, he de agradecer a la Escuela de Doctorado de la Universidad de Jaén, a su Comisión Académica, por haberme permitido trazar este camino con facilidad. Así como a María Isabel Moreno Montoro, quien avaló mi entrada en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Patrimonio. Igualmente, me siento en deuda con Rafael Moreno Barranco, quien gestiona desde la sombra todo lo que implica esta tesis doctoral y el proyecto de investigación financiado por el Instituto de Estudios Giennenses.

Fuera del terreno académico también he hallado fortuna. Las dos personas a las que me siento orgullosa de poder llamar progenitores nunca dudaron de que tenían un espécimen musical por hija. Poco les interesaba la historia, el arte o el lenguaje musical, pero siempre

tuvieron la confianza de que, si eso era lo que a mí me hacía feliz, ellos disfrutarían viéndome conseguirlo. Es obvio que, biológicamente hablando, sin ellos no estaría escribiendo estas palabras; tampoco en un sentido metafórico. Las profesiones artísticas siguen siendo un estigma en el presente y quienes me engendraron podrían haber sido intransigentes en este sentido, modificando mis deseos hacia su voluntad. Por el contrario, he sido libre en mis elecciones sabiendo que estarían tras mi sombra apoyándome siempre. Cuando llegó a mi vida otro musicólogo con sus inquietudes por bandera, jamás pensé que sería un pilar fundamental en esta construcción. Por los abrazos en los días nublados, por creer en mí, por vivir con una versión mía hiper-estresada y por quererme siempre, Xavier, gracias. Esto habría sido mucho más complejo sin ti. En última instancia, me lo agradezco a mí. Por ser capaz, por demostrarme que lo soy, por procurarme mis metas y buscar sin cesar mi lugar en este mundo, a pesar de tanto. Gracias en general, gracias en específico. Siempre gracias.

ÍNDICE

ÍNDICE

RESUMEN	11
ABSTRACT.....	12
RESUMÉ	13
1. PRESENTACIÓN	15
2. INTRODUCCIÓN.....	19
2.1 Una aproximación conceptual: jazz en castellano	19
2.2 Recepción del jazz en España.....	20
2.2.1 <i>Cafés cantantes y variedades</i>	20
2.2.1 <i>Alta sociedad e intelectualismo</i>	25
2.3 ¿Páginas en blanco? La Guerra Civil española	27
2.4 Encuentros híbridos: justificación y pertinencia de la tesis doctoral.....	29
3. MARCO TEÓRICO	35
3.1 Jazz en territorio hostil (1939-1945).....	35
3.2 Excarcelación jazzística: hacia la amistad aliada (1945-1949).....	47
3.3 La entrada del jazz y arte extranjero como propaganda cultural.....	56
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	70
5. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	77

6. CONTRIBUCIONES	82
6.1 Investigaciones acerca del jazz en el contexto franquista.....	82
6.1.1 López-Hidalgo, C. (2023). Encuentros disidentes: la cuestión queer y de género en el franquismo a través del jazz y las variedades. En J. Caballero (ed.). <i>Con la cruz en la frente. Perspectivas y reflexiones LGTBIQ+ desde las artes y la educación</i> , 105-116. Editorial Dykinson.....	82
6.1.2 López Hidalgo, C. y Peinado Rodríguez, M. (2024). El Modelo de Feminidad Franquista a través de la Música. Del Adoctrinamiento a la Transgresión. <i>Multidisciplinary Journal of Gender Studies</i> , 13(2), 81-98.....	84
6.2 Aplicación didáctica del jazz en el franquismo con perspectiva de género y antirracista.....	86
6.2.1 López-Hidalgo, C. (2023). La perspectiva de género en la asignatura de música: «jazz y músicas populares urbanas». En C. López (ed.). <i>Elementos de Innovación Docente en Ciencias Sociales, Jurídicas y Otras Disciplinas con Contenido Normativo</i> , 293-317. Editorial Dykinson.....	86
6.2.2 López-Hidalgo, C. (2023). Jazz y género en el primer franquismo: una propuesta de innovación digital docente. En F. Anaya-Benítez (ed.). <i>Pedagogía Digital Feminista en Educación Superior</i> , 140-159. Editorial Dykinson.....	88
7. RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....	91
8. CONCLUSIONES.....	100
9. CONCLUSIONS	108
10. PROYECCIONES FUTURAS.....	117
11. BIBLIOGRAFÍA.....	120
11.1 Bibliografía general	120

11.2 Hemerografía.....	129
ANEXOS	133
Anexo I: Guion para la entrevista semiestructurada.....	133
Anexo II: Transcripción de entrevista a informante clave.....	135
Anexo III: Figuras prensa	146

RESUMEN, ABSTRACT Y
RESUMÉ

RESUMEN

La imposición de la dictadura bajo mandato de Francisco Franco trajo consigo un período de autarquía y cambios sociales en los años 1940. El jazz fue, sin duda, una de las manifestaciones culturales afectadas por la nueva norma del régimen, llegando a ser prohibida por presentarse como un peligro para la biopolítica franquista. Al menos, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, donde comenzaron a valerse de ella como herramienta de propaganda con el fin de construir relaciones diplomáticas con Estados Unidos. El papel de la mujer dentro de esta escena musical fue más allá del ideal femenino falangista, reducido a ser esposa, madre y como única salida al mundo externo, integrante de la Sección Femenina. A través del análisis de la prensa, la legislación y las canciones, este trabajo propugna la importancia del papel que jugaron el jazz y la disidencia de género en esta primera década de franquismo, así como la recuperación de un repertorio olvidado que podría valerse como una poderosa herramienta de divulgación y aplicación didáctica de las nuevas generaciones.

Palabras clave: disidencia, franquismo, género, jazz, política cultural.

ABSTRACT

The imposition of the dictatorship under Francisco Franco's rule brought about a period of autarky and social changes in the 1940s. Jazz was, without a doubt, one of the cultural expressions affected by the new norms of the regime, eventually being banned as it was seen as a threat to Francoist biopolitics. At least until the end of World War II, when the regime began to use it as a propaganda tool to build diplomatic relations with the United States. The role of women within this musical scene went beyond the Falangist feminine ideal, which was limited to being a wife, mother, and, as the only outlet to the external world, a member of the Women's Section. Through the analysis of the press, legislation, and songs, this work advocates the importance of the role that jazz and gender dissent played in this first decade of the francoism, as well as the recovery of a forgotten repertoire that could serve as a powerful tool for dissemination and educational application for new generations.

Key words: cultural politics, dissent, francoism, gender, jazz.

RESUMÉ

L'instauration de la dictature de Francisco Franco a entraîné une période d'autarcie et de changements sociaux dans les années 1940. Le jazz a sans aucun doute été l'une des manifestations culturelles touchées par les nouvelles règles du régime, et a même été interdit en raison du danger qu'il représentait pour la biopolitique franquiste. Il a même été interdit car il représentait un danger pour la biopolitique franquiste, du moins jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il a commencé à l'utiliser comme outil de propagande afin d'établir des relations diplomatiques avec les États-Unis. Le rôle des femmes dans cette scène musicale va au-delà de l'idéal féminin falangiste, réduit à celui d'épouse, de mère et, seul débouché vers le monde extérieur, de membre de la Sección Femenina. À travers l'analyse de la presse, de la législation et des chansons, ce travail défend l'importance du rôle joué par le jazz et la dissidence de genre dans cette première décennie du franquisme, ainsi que la récupération d'un répertoire oublié qui pourrait être utilisé comme un puissant outil de diffusion et d'application didactique pour les nouvelles générations.

Mots-clés: dissidence, franquisme, genre, jazz, politique culturelle.

PRESENTACIÓN

1. PRESENTACIÓN

La presente tesis doctoral nace de la investigación que comenzó en 2020 en los Trabajos de Fin de Máster de la Doble Titulación: Máster Universitario de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas y el Máster Universitario en Patrimonio Musical por la Universidad de Granada. Teniendo claro mi interés en la perspectiva de género, el franquismo y la música de jazz -siendo esta, asimismo, mi principal formación como intérprete- el Programa de Doctorado Interuniversitario en Patrimonio de la UJA-UCO-UEX-UHU me entregó la posibilidad de seguir explorando estas cuestiones en extenso.

Es por ello, que este trabajo es una continuación de la investigación que acerca a descubrir los entresijos de las tres temáticas, en apariencia no relacionadas. Añadiéndole, asimismo, un componente educativo y divulgativo en aras de recuperar una historia y un repertorio olvidados que necesitan de un público, no únicamente científico, para permanecer vivo en la cultura española. En ese sentido, observar las subversiones que nacieron durante el franquismo podrían resultar de rabiosa actualidad si se aplican a las actuales luchas feministas, antirracistas, antifascistas y del colectivo LGTBIQ+, demostrando así el carácter tan relevante que, aún en el presente, tienen estas músicas consideradas como desfasadas. Igualmente, este doctorado ha estado vinculado al proyecto denominado «Jazz en el primer franquismo: un estudio desde la perspectiva de género y antirracista en la provincia de Jaén» financiado por el Instituto de Estudios Giennenses de la Diputación Provincial de Jaén, en su convocatoria 2023. Por tanto, las alusiones a dicho contexto geográfico, que se encuentran expuestas en la tesis doctoral, están íntimamente relacionadas con el mencionado proyecto.

Así, según el Reglamento de los Estudios de Doctorado de la Universidad de Jaén artículo 25, número 2, este documento se define como una tesis por compendio de artículos, compuesta de una introducción donde se justifica la trascendencia de la materia a escudriñar y se realiza un repaso por las bases de información sobre las que se cimientan de forma cronológica; los objetivos científicos de los que se parten y la metodología usada; las contribuciones, siendo estas tres capítulos de libro y un artículo de revista, se estructuran entorno a dos corrientes: una más cercana a la investigación histórica,

musicológica y antropológica, y la otra a la investigación de la educación que pretende expandir la recepción de las informaciones obtenidas. Todos ellos pretenden responder a las preguntas que me planteé previamente al comenzar el doctorado:

- ¿A qué niveles supuso el franquismo un cambio de paradigma en la vida de las mujeres y su relación con la música y el ocio?
- ¿De qué forma las músicas de jazz sirvieron como herramienta política durante el régimen de Francisco Franco?
- ¿Puede decirse que el jazz no fue integrado en la cultura española, pasó desapercibido en la vida musical de los años 1940 y la censura franquista consiguió repudiarla como música extranjera? ¿Fue solo una moda pasajera asentada en las grandes capitales?
- ¿Puede ponerse en relación el jazz y su contexto con la subversión de género?
- ¿Cómo fueron los elementos de carácter biopolítico que usó el franquismo para reprimir las conductas corporales que salían de la ideología del régimen en las manifestaciones culturales?
- ¿Es posible que exista una línea directa entre jazz, canto y cierta liberación femenina?
- ¿Puede el jazz en la época del primer franquismo y con perspectiva de género ayudar de algún modo en la educación actual de la sociedad?

Partiendo de estas preguntas, realizo mi estudio desde la perspectiva de género interseccional e integrada, esto es, pretendiendo encaminar la investigación más allá de los compendios de mujeres que hacían música en un momento determinado de la historia y sus nombres. En realidad, se persigue la idea de incluirlas de forma justa en su contexto socio-político y artístico. Igualmente, he usado un punto de vista crítico, especialmente

con la hemerografía de la época sesgada por los mecanismos de censura, así como la comparación de fuentes para entender sus nexos y enfrentamientos. En definitiva, se trataría de una tesis de investigación documental con aplicación a la realidad vigente.

Pudiera parecer que la Musicología es el centro de este trabajo y, sin duda, en cierta parte lo es, en la medida que se ha puesto la música como actividad cultural, social y estética como verdadero motivo del mismo. Sin embargo, por la confluencia que emana de los tópicos algo dispares, se encuentra una indagación mucho más interdisciplinar que hace alusión a la Historia, la Antropología, las Luchas por los Derechos Humanos, las Ciencias Políticas, los Estudios de Género y la Filosofía.

Por lo tanto, la música me sirve como vehículo para recorrer un camino diverso y que no depende de una única vicisitud. Pues, a pesar de ser el campo en el que me he formado y el que más inquietud me conlleva, no quisiera faltar a la verdad aislando una manifestación artística de las personas que la crean y los ambientes en los que se desarrolla. En ciertas ocasiones, la Musicología ha permanecido encerrada en los círculos herméticos del análisis musical, las corrientes estéticas en las que incluir las obras, el entendimiento del lenguaje musical de las diferentes etapas históricas y los grandes -así, en masculino- hacedores de música con una fuerte tendencia academicista y, sin querer devaluar ni desestimar la importancia de estas herramientas que yo misma necesito para comprender la música que investigo, he decidido abrir las miras hacia una realidad mucho más compleja que permite observar cómo las actividades humanas no se independizan en casillas aisladas, más bien están en constante contacto.

INTRODUCCIÓN

2. INTRODUCCIÓN

Si bien la materia que ocupa esta tesis doctoral existe por sí misma como objeto de estudio de pleno interés, no puede comprenderse sin una visión contextual e histórica previa. En efecto, las raíces que desembocan en la vida musical y política de la España de 1939 se han abordado en esta introducción para asegurar que, ciertos conceptos y terminologías no entorpecen la lectura de los posteriores apartados. De esta forma, se ha realizado un compendio de las bases que cimientan y proporcionan significado al jazz durante el primer franquismo con perspectiva de género.

2.1 Una aproximación conceptual: jazz en castellano

Para responder a las cuestiones anteriores, cabría comenzar por el uso de la propia palabra que a este estudio concierne. El origen etimológico del jazz en España no se corresponde con la concepción actual, para comprenderlo habría que desquitarse de la invención del mismo como un género culto, académico, único y auténtico. El significado primigenio fue «batería» u «orquesta con viento y batería», así, se vinculó a bailes como el *one-step*, *ragtime* y *fox-trot* (Iglesias, 2017). En realidad, a lo largo de la historia, se usó arbitrariamente para variedad de estilos como el *blues*, *gospel*, *swing*, *hot*, *dixieland*, *boogie-woogie*, *bebop*, *funk*, *cool*, *free* (Romaguera, 2003). En un inicio, la palabra jazz en España aparece únicamente en los informes de La Coruña, Vigo, Madrid y Málaga, el resto de lugares preferían emplear expresiones más genéricas como *American Popular Music* (García, 2019). En efecto, no había unos límites claros entre el jazz y otros géneros bailables, más aún en España donde las oportunidades de escuchar este tipo de música en los años 1920 eran aún reducidas (Patrick, 2008).

Desde un punto de vista genérico y tópico, el flamenco podría posicionarse como la música más representativa de la españolidad. La imaginación colectiva, en este sentido, se encuentra llena de *tablaos*, batas de cola, guitarras y jaleo. De hecho, ha sido central en los discursos políticos y de la tradición desde el franquismo. Puede que, por ello, como género musical posea muchas investigaciones y bibliografía en la comunidad científica. Por el contrario, es complejo encontrarlas dedicadas a la producción jazzística en España, fuera de Madrid y Barcelona. ¿Es por ello el jazz una música menos española y ajena?

¿Significa esto que no entró en contacto con la audiencia y que no existen manifestaciones lo suficientemente relevante sobre las que hacer mención?

2.2 Recepción del jazz en España

2.2.1 *Cafés cantantes y variedades*

Los cafés cantantes fueron los lugares en los que se desarrolló la mayor parte de los espectáculos musicales a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Estos locales de socialización, de manera habitual fueron centros donde se creaban tumultos, sobre todo cuando se representaban espectáculos de música de variedades. Eran picantes, sicalípticos y obscenos, podía verse todo lo inmoral que para la época tenían ese tipo de representaciones. Aun así, a ellos concurrían los personajes que debían cuidar de la moral, como la clase política, jefes de inspecciones y seguridad del estado.

Para comprender el contexto donde se desarrollaron, hay que tener en cuenta dos aspectos: el social y el periodístico. En palabras de Checa Medina (2022, p. 99), el café cantante como modelo de negocio implica la creación de un nuevo espacio bajo unas coordenadas espacio-temporales y sociales novedosas. Se trataban de establecimientos con un horario de apertura que se prolongaba durante la noche y aún durante la madrugada, donde se daba espacio a formas licenciosas, relacionadas con la música, el juego y el alcohol. Podría definirse como un nuevo microcosmos urbano, en el que se daban cita hombre, en su mayoría, procedentes de orígenes diversos, distintos grupos sociales, pero con dinero en los bolsillos como consecuencia del auge industrial y comercial de estos centros urbanos. Eran pues, espacios de convivencia donde las reglas de sociabilidad tradicionales habían de enfrentarse a lo inesperado, lo no regulado, a la reproducción de prácticas no permitidas. Para Steingress (2007, pp. 123-144) todos esos factores favorecen modos de comportamiento bohemio, marcadamente modernos y vinculados a un fenómeno emergente: la industria cultural y del ocio, sin que haya precedentes en este ámbito que sirvan de marco institucional. Es decir, los cafés daban pábulo a modos de vida no normativos, se separaban de la institucionalidad que se pretendía instituir desde una racionalización moderna: una vida orientada al trabajo y al individualismo, donde el ocio y la comunidad, así como el disfrute, quedaban en entredicho.

Con la entrada de las músicas de variedades en España y la decadencia de los cafés cantantes de principios del siglo XX, permanecieron algunas de sus características en los nuevos espectáculos que comenzaban a darse en las principales ciudades del país (Salaün, 1990, pp. 39-40).

Así, comenzaron a proliferar los *music halls* y los cabarets. Aunque muchos han creído que fueron lugares distintos del café cantante, estos lugares, aunque nacidos en Francia, seguían manteniendo una infraestructura realmente parecida. Los géneros musicales que podían seguir escuchándose no variaban mucho de los de los cafés cantantes del siglo XIX: el flamenco, el género chico de la zarzuela, música de variedades de carácter cómico y atrevido como el cuplé y la música a piano. Estos locales se asentaron como producto para el consumo de grupos de población cada vez más numerosos y de una moda imperante en la época, en los que se podían encontrar y representar todo tipo de géneros (Checa Medina, 2022, pp. 91-122).

No es extraño pensar, por tanto, que ya en este momento se comenzara a escuchar música de jazz en los contextos referidos a los cafés cantantes. Las músicas afronorteamericanas iban entrando por ciudades del norte español industrializado como San Sebastián o Barcelona. Desde París, Londres y Cuba fueron haciendo mella -tanto en la cultura como en el teatro musical, especialmente en la zarzuela, la revista y la opereta-, que asimilaron las novedades musicales del país en seguida (García, 2019, pp. 29-47). Por ejemplo, el *cakewalk*, baile creado por los esclavos negros de las plantaciones del sur estadounidense que, de forma bufonesca, incluían parodias de las danzas de sus «señores» blancos, llegó a Europa a principios del siglo XX alcanzando un rotundo éxito. En 1914 Vernon y Castle, bailarinas profesionales blancas (debido al profundo racismo hacia sus bailarinas primigenias), triunfaban en New York con el, ya mencionado, *cakewalk* y el *fox-trot*: el predecesor directo del jazz. Gracias a las orquestas de tziganes con violines, a las que poco a poco se les añadiría el saxofón y la batería, comenzaron a expandirse cada vez por más territorio español (García, 2012, pp. 17-71). Es por ello, que el baile es algo completamente inseparable de la música de jazz desde sus inicios y, por supuesto, la amalgama de diferentes tradiciones en plena construcción.

Por otra parte, los primeros músicos de jazz afronorteamericanos que tocaron en España llegaron desde París y Londres, residencia de algunos desde el fin de la Primera Guerra

Mundial. En 1925 en Barcelona, la bailarina negra Sadie Hopkins cantaba *blues* y presentaba el charlestón. En 1927 en Madrid, Ruth Bayton se presentó como estrella invitada para la revista «Noche loca» con música de Francisco Alonso. Así, cubiertas con una chistera, empezaron algunas artistas españolas como Teresita Saavedra o Conchita Constanzo. En cambio, la auténtica afición al jazz en España surgió en 1929 con la segunda gira de Sam Wooding y la actuación de la orquesta de Jack Hylton (García, 2012, pp. 23-27). Aparte de todos estos sucesos destacados, donde antes se escuchó jazz fue durante las amenizaciones de eventos en la embajada de EE.UU. Igualmente, en el Ritz de Barcelona se dieron algunas de las primeras representaciones en un escenario español: Leopoldo Torres-Nin organizó su grupo Jazz-Band que, junto al Cabaret Catalán, podría decirse que se tratan de los principales pioneros españoles del jazz. Del mismo modo, aparecen los primeros articulistas especializados como Antoni Tendes, Sebastià Gasch o Joan Tomàs, con la revista española de jazz «Música viva», en 1934 (Pujol, 2005, pp. 20-21).

A pesar de ello, y gracias al cine de norteamericano y la radio, el *fox-trot* conjuntamente con el charlestón se impusieron como modelos. En Madrid, Jacinto Guerrero se puso frente a la Jazz Band y en Andalucía, comenzaban a verse algunas composiciones de Francisco Alonso. Asimismo, las primeras versiones de standards comenzaban a surgir en 1920 por las principales orquestrinas del territorio (García, 2019, pp. 29-47). En el ámbito del baile, surgieron estrellas españolas como Reyes Castizo «la Yankee», sevillana que intervino en zarzuelas, revistas y shows de variedades. Fue tanta la expectación, que la industria discográfica publicó rollos de pianola y discos de 78 rpm con los principales éxitos. A pesar de ello, la censura prosiguió adoptando forma caricaturesca en la prensa con viñetas «humorísticas» repletas de un tono paternalista y burlón hacia los afronorteamericanos por ser negros (García, 2012, pp. 17-71).

En líneas generales, la comedia, el jazz y la mujer tuvieron un importante lugar de encuentro en los géneros de variedades, el teatro musical y la cultura popular. Las influencias de los ritmos sincopados en el teatro musical español ostentaron un gran impacto, construyendo otro lugar de modernidad. Con las nuevas culturas industriales separadas de la burguesía, estas músicas tenían connotaciones transgresoras donde las mujeres intervenían en el placer, la contemporaneidad del momento, los negocios y

demandas sociales. No obstante, existía una dualidad, pues, a diferencia de lo que se piensa, era llevado por los hombres empresarios, donde la mujer solo era un objeto sexual reclamado por el público masculino. Los roles de género jugaban un importante papel en las tablas, la doble moralidad o las licencias de comportamientos sexuales femeninos se mostraban en forma de caricaturas y parodia eróticas, pues, las mujeres eran sujetos de deseo, pero también -paradójicamente- de empoderamiento subversivo. En estos shows, se exageraban las interpretaciones para romper con los moldes sociales de la época (Alonso, 2013).

Tal y como señala Checa Medina (2022), los anuncios de los espectáculos podían incluir alguna indicación sobre el contenido moral de músicas y bailes, lo que pone de manifiesto que, desde ciertos sectores sociales, se establecía una relación entre espectáculo y sexualidad impúdica, moralmente reprobable, a la que se agregaban estigmas que recaían, sobre todo, en las mujeres. Ellas, en líneas generales, fueron las artistas más reclamadas, tanto por su valía artística como por los espectáculos de «dudosa virtud» que ganaban cada vez de mayor fama, llegando a interpretarse que ser mujer y artista era símbolo de no ser honrada. La hipocresía social llevaba a la mayoría de hombres de clase conservadora a disfrutar en solitario de estos números, pues no era adecuado que el público femenino «decenete» observase a sus iguales comportándose «como no debieran». Es, precisamente, cuando más se plasmaban los estereotipos de género y la tensión patriarcal que suponía la exposición del cuerpo de las cantantes de relevancia pública lo que, como bien indica Lucy Green (2001), a su vez suponía un desafío estético y cierto empoderamiento para el cuerpo femenino. Este fenómeno que se da en el patriarcado musical era usual cuando se enfrentaban la esfera pública (asociada a la masculinidad) y la esfera privada (vinculada a la feminidad). Esta visión entra en conflicto cuando la mujer se exhibe públicamente y aún más, si de ello depende su profesión. No sólo pone en riesgo la imagen maternal y doméstica de la feminidad, sino que pone en cuestión, incluso, su vida sexual. Todo ello, conlleva a que el oyente interprete esta exposición corporal como un ataque hacia la capacidad musical de la cantante y la calidad de su música. Entran en combate pues, el fetichismo y sexualización de la mujer cantante (especialmente la racializada) con el desprecio hacia las mismas por el abandono de los roles femeninos impuestos en el siglo XX.

Por otro lado, aterrizando en Jaén, los cafés cantantes en una provincia andaluza y pobre como era, sirvieron como válvula de escape a los problemas políticos que sucedieron en España del convulso siglo XX (Manfredi, 1973, p. 24). Debido al crecimiento vertiginoso y a la inversión de capital tanto nacional como extranjero en la minería, propició que fuese la localidad de Linares la primera ciudad provincial en la que aparecieron este tipo de locales. Esto se debió a causas sociales, económicas y políticas, pero que repercutirían a su vez en otros lugares de la provincia. Una de las principales consecuencias que produjeron los cambios mencionados, fue el movimiento de población hacia la provincia proveniente de las zonas colindante y mineras, como Murcia, Almería, Murcia, Córdoba, La Vega de Granada o Castilla La Mancha, siendo el motivo la necesidad de buscar un empleo en tiempos donde no había trabajo en la agricultura (Manfredi, 1973, p. 86). Gracias a estos cambios socio-demográficos la sociedad conoció una apertura hacia nuevos gustos y estéticas diversas.

La prensa provincial giennense no dejó una gran cantidad de noticias directas sobre jazz, quizás por la mixtificación de eventos musicales que se produjeron desde un principio en estos lugares donde pudo escucharse tanto música extranjera como española en las distintas bandas, cuartetos y tríos que actuaban asiduamente, yendo desde el jazz hasta obras de zarzuela y género chico, como La Revoltosa o la Verbena de La Paloma. Los conjuntos también incluían partituras clásicas y modernas como realizó la Orquestina Jazz. En el entorno de la provincia giennense fueron Jaén y Úbeda las poblaciones que más actos de jazz dejaron, destacando el Café Imperio de Jaén el más relevante (Diario La Provincia, 19 abril 1932, p. 2).

En lo económico, y cuando tenían un éxito asegurado, los diferentes grupos de jazz hacían giras por los pueblos, asegurándose el mayor número de contratos y una mejor estabilidad laboral. Fue el caso del Cuarteto Viena que, tras actuar en el Café de Daniel Tera de Úbeda, pasó al Café Imperio de Jaén. En otros casos, se marcharon a Madrid, ciudad de mayor prestigio y solidez al disponer de muchos más locales dedicados al ocio (Diario la Provincia, 29 enero 1932, p. 2). Las formaciones podían variar en número, llegando a ser los componentes incluso familia; por ejemplo, el cuarteto Sanginés, formado por «Pepita y Conchita Sanginés, violonchelo la primera y pianista la segunda; Ángel García, violín; y Eduardo Sanginés contrabajo». El cuarteto tocaba piezas instrumentales para violín,

violonchelo, piano centradas en la música de jazz (Diario la Provincia, 22 enero 1931, p. 2).

2.2.1 *Alta sociedad e intelectualismo*

La alta sociedad y los intelectuales de vanguardia, acogieron sin muchas reticencias la moda del jazz. La cual, no contaba con un discurso crítico teórico articulado por sus creadores como ocurría en otros géneros musicales, por lo que la tarea de explicar el valor del jazz fue asumida, en cierta medida, por intelectuales sin conexión directa con la música (Patrick, 2008). La llegada del jazz a través de ambientes relacionados con la élite social consiguió acallar las manifestaciones en su contra. No obstante, jugó un papel crucial en las polémicas y posicionamientos dentro de los artistas españoles (García, 2019).

Fueron escritores vanguardistas los que llevaron la primera recepción crítica del jazz, aunque se acercaron a él para ponerlo en relación con sus propias preocupaciones estéticas e ideológicas y, por ende, resemantizarlo a su antojo (Patrick, 2008). Este movimiento positivo hacia el jazz se prestaba como emblema de la vida cotidiana moderna, industrial y cosmopolita, en relación con la tecnología y el dinamismo del mundo urbano (Iglesias, 2017).

Podían advertirse dos articulaciones en torno a la estética jazzística:

- Jazz como emblema en la conceptualización vanguardista del medio urbano.
- Jazz como emblema de una relación dialéctica entre primitivismo y modernidad. Postura que poseía su principal núcleo en Revistas de Occidente con Francisco Ayala, Antonio Espina y Ernesto Giménez Caballero.

El punto en común de estas dos corrientes, es que sometían la realidad a un proceso de fragmentación y montaje que invertían las perspectivas para colocar lo marginal en el centro de atención (Patrick, 2008).

Revisando la postura de personajes concretos de la época que lo valoraron positivamente, la Generación del 27, Rodolfo Halffter o Ramón Gómez de la Serna, acogieron al jazz con efusividad, pues no veían corrupción en estas transferencias de la modernidad urbana,

sino más bien su principal valor. Por el contrario, otros como el Grupo de Madrid o Adolfo Salazar se opusieron y decidieron no usarlo (Iglesias, 2017); sin embargo, fue Ortega y Gasset quien encabezó esta controversia musical.

Según Villanueva (2017), algunas de las ideas principales que giran en torno a la estética orteguiana se basan en que las élites son las encargadas de liderar los proyectos artísticos que vayan surgiendo. De igual manera, lo que no sale en los grandes medios de comunicación no existe, por ello, es importante acudir a ellos. En cuanto a la cultura, discierne entre aquella que es auténtica y aquella que no, pues la primera no conoce fronteras y, podría decirse, es patrimonio de naturaleza universal. Igualmente, se percibe una búsqueda del arte deshumanizador, el que huye de lo común, el que ha de entenderse de una manera diferente. Las obras a través de las cuales puede extraerse este pensamiento y las diferentes referencias musicales son:

- «Vieja y nueva política», donde propone acabar con los resquicios del pasado, es decir, destruir para construir después. Se aprecia aquí cierto rechazo por las formas como la zarzuela o el italianismo y busca poner la mirada en Europa.
- «Meditaciones del Quijote», cuyo texto denota una diferencia entre el pensamiento germánico y el mediterráneo: para los segundos lo más relevante es la presencia y la actualidad frente a su esencia.
- «La deshumanización del Arte», aquí trata la sociología de la música y su aplicación. Indaga la impopularidad del arte nuevo por parte de la masa frente a un pequeño grupo que comprende y valora ese arte. Esa corriente nueva busca eliminar progresivamente los elementos humanos que predominaban en el Romanticismo y el Naturalismo. Esto implica un cambio de paradigma donde el artista será ahora el que comprenda la obra más que el grueso de la masa.
- «La rebelión de las masas», en esta ocasión, puede observarse cómo hace referencia a la sensibilidad moral y estética de la persona, que no se ve reflejada en la lucha de clases entre la clase obrera y la burguesía, sino que rechaza a aquellas personas no cualificadas en política y que adoptan la imposición de los gustos y preferencias del grueso de la población.

Asimismo, se ha de traer a colación el término «nacionalismo» de Ortega, entendiendo este como una regeneración de la música española. En este caso, Manuel de Falla es el

compositor que cumple con los requisitos y se fija como modelo a seguir. Dicho concepto se hallará muy presente en la prensa musical, la cual hace hincapié en el reformismo: la manera de aplicar los materiales, las etiquetas, los espacios de representación y los resultados. Al igual, se valoran los elementos folclóricos con la finalidad de proyectarse al público europeo con universalidad y modernidad (Villanueva, 2017, p. 26).

Es en este caldo de cultivo lleno de contradicciones donde el jazz comienza a expandirse en la cultural española. Y, a pesar de no contar con el beneplácito de ciertos grupos de pensamiento más afines a considerar lo folclórico como propio, comienza a observarse casi inmediatamente una adhesión de estas músicas extranjeras con las tradicionales.

2.3 ¿Páginas en blanco? La Guerra Civil española

Tras las tensiones y distensiones entre los grupos políticos de la II República española, llegó la sublevación militar fallida y posterior Guerra Civil española, la cual estuvo atestada de propaganda cultural (Graham, 2019). Por tanto, las canciones de la época no tuvieron únicamente una funcionalidad defensora, sino también unionista: urgía la formación de una milicia, la organización de los monos azules. Además, se contaba con una dificultad añadida en sus filas, pues, la República se encontraba compuesta por sectores de diferentes ideologías (comunistas, anarquistas, socialdemócratas y conservadores). La identidad de todos ellos debía centrarse en contra del enemigo común: el fascismo y los sublevados (Còrtes y Francesc, 2012).

La música tuvo un importante papel en el conflicto, especialmente en cuanto al poder de persuasión, colectividad e integración política de los combatientes. La misma sirvió para crear el enaltecimiento de algunos valores, la estimulación en sus receptores, todo ello de una forma atractiva y asequible (Carrillo, 2016). Mediante este proceder, con el ejemplo específico del bando republicano, la destinaron a infundir ánimo, esperanza hacia los combatientes y el pueblo. A su vez, pudieron popularizar mensajes simples y claros con intencionalidad mnemotécnica -una melodía asociada a un texto capacitaba a los emisores de una seguridad en cuanto a la recepción del mensaje-: intereses ideológicos, los derechos de la clase obrera, héroes y personajes célebres de guerra, batallas concretas, la culpabilidad y la ridiculización o desmoralización del bando nacional, incluso, en el

propio campo de guerra (De La Ossa, 2011). No se trataba de un ejemplo de disidencia contra un gobierno concreto, más bien contra la formación enemiga (Mangini, 1987).

Para con la difusión del repertorio, el gobierno delegó su poder en el organismo encargado de velar por «el buen empleo de la propaganda», este fue el Comisariado de Guerra, el cual perseguía el objetivo de controlar que sus actividades fueran por el camino marcado por el Frente Popular. Dentro del mismo, el Partido Comunista Español tuvo una autoridad bastante reseñable en él. En realidad, fueron los republicanos los que más espacio dieron a la propaganda, utilizando para sí lo cultural y lo artístico. De hecho, se crearon asociaciones como la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura o las Milicias de la Cultura, donde los propios artistas desarrollaron las actividades que anteriormente se definían. Este afán por la producción puede deducirse como un paralelo al cartelismo soviético (Álvarez, 1990).

Se fundó en 1937 el Consejo Central de la Música, presidido por José Renau, cuyo encargo era el de ampliar la audiencia o público musical, sugiriendo la integración de las masas a la música «culta», y la creación de composiciones por parte de ellos mismos. Justamente, se aseguraban de que la población se sintiera representada en los posibles himnos que se cantarían durante toda la contienda. De aquí, surgió el concurso convocado por la Dirección General de Bellas Artes o la edición dirigida por Rodolfo Halffter de la revista «Música» (Zaragoza, 2007).

En cuanto a la radio, fue un instrumento difusor para la retaguardia y milicianos, así como instrumento desinformador, distorsionador para el enemigo. Desde el programa «Altavoz del Frente», y gracias a su sección musical, se consiguió hacer llegar la música de los concursos, los himnos predecesores o cualquier tipo de elemento sonoro que tuviera un carácter político-propagandístico. Asimismo, Carlos Palacio se encargó de todo lo pertinente para que la transmisión fuera posible junto con la dirección de coros y músicos que interpretaban las obras: «La sección musical radiaba canciones de carácter revolucionario recién compuestas y con poesías de guerra» (Còrtes y Francesc, 2012).

Dentro del panorama, se ha integrado al jazz de forma estereotipada y sin muchos argumentos comprobables. Esa mitificación de que los dos bandos acabaron con el jazz es una construcción funcional para los años 1980 y el «error colectivo» que hay que

matizar. Parte de colectivos de izquierda y derecha rechazaron el jazz, pues para unos era fruto del capitalismo más exacerbado y para otros, excusa para la xenofobia y el racismo hacia sus originarios; por el contrario, no se podían permitir eliminarlo al formar parte del ocio de la población. Igualmente, emparentar al jazz directamente con los republicanos no es exacto, existen músicos de jazz de gran fama como Federico Elizalde, que se alistaron en el bando franquista (Iglesias, 2017, p. 57). A pesar de esto, el visible vínculo con la izquierda política motivó que el jazz formara parte de muchos actos del bando republicano durante la Guerra Civil, como puede observarse en los diarios de la época «España Democrática: Órgano del Comité N. Pro Defensa de la República Democrática Española», «La prensa: diario republicano» o «Meridià: setmanari de literatura, art i política. Tribuna del front intel.lectual antifeixista» entre los años 1937 y 1939.

Según Iglesias¹, el discurso de que la guerra supuso un vacío a nivel artístico existió porque se ha construido a través de la ideología de la Transición, la cual ha afectado a cómo se entienden actualmente las manifestaciones culturales de esa época. Se tiende a mitificar lo que había antes de la guerra, considerarla un paréntesis destructivo, que en parte fue. El entretenimiento era crucial, especialmente, en una guerra larga con tantos soldados y retaguardia urbana, la gente tenía que distraerse y los músicos tenían que trabajar, la industria del espectáculo no se podía permitir parar. En ese sentido, el jazz fue omnipresente, constataba una quinta parte de todas las Músicas Populares Urbanas españolas en 1935 y esto se mantuvo durante el conflicto armado. Formaba parte de distintos espectáculos como el *music hall*, la revista y aquellos basados en la propaganda. Lo que sí puede determinarse es que el fin de la Guerra Civil acabó la vida y carrera de muchos artistas, el exilio y la represión (García, 2012).

2.4 Encuentros híbridos: justificación y pertinencia de la tesis doctoral

El concepto de hibridación musical es el síntoma inequívoco de los mecanismos de globalización que comenzaron a darse en el siglo XX. Consiste en un proceso por el cual músicas que ya existían ahora son combinadas para generar prácticas musicales nuevas,

¹ Véase Anexo II.

dándose así no sólo un fenómeno musical, sino sociocultural. La música tanto como práctica como impulsora del cambio cultural (Iglesias, 2005). De esta forma, podría determinarse que el análisis de los diferentes estilos híbridos debería ir siempre junto al estudio de las condiciones, hábitos, estructuras y agentes sociales de la realidad que los rodean para comprender las expresiones artísticas al completo. Así, las próximas líneas estarán dedicadas a la observación del fenómeno acontecido cuando el jazz entró en contacto con el flamenco y la posterior formación del género híbrido.

En la década de 1930, aparecen dos saxofonistas reseñables. Fernando Vilches Silva (Jaén, 1897) fue un músico bien posicionado en el Regimiento del Rey del ejército en 1924, en 1932 mantenía una estabilidad como músico hasta 1939 que abandonó España y se trasladó a México como exiliado político. A su vez, Aquilino Calzado González (Cuba, 1910), conocido como «El Negro Aquilino» o «El Saxofón Humano» irrumpió en el panorama musical español de los años 1930 con gran popularidad. La importancia de estos dos intérpretes reside en que conformaron la primera etapa del saxofón flamenco, especialmente en los duelos de saxofón que libraron en la Plaza de Toros de Madrid en 1932 y los espectáculos que hicieron en conjunto entre esta fecha y 1935 (Zagalaz, 2015). Los espectáculos que a continuación se abordan podrían ser el primer posible acercamiento entre el jazz y el flamenco, que se consolidaría décadas más tarde.

Más adelante, a partir de 1952, Francisco Franco junto al Ministerio de Información y Turismo con Gabriel Arias Salgado a la cabeza y, muy especialmente, gracias a la Dirección General de Propaganda al mando de Florentino Pérez-Embido, llevaron a cabo un complejo proceso de integración del régimen en el orden político internacional tras el periodo autárquico. El papel desempeñado por las Juventudes Musicales de España como instrumento de propaganda y de política exterior fue crucial: en realidad, creado como herramienta de diplomacia cultural, en la medida que esta institución facilitó el acceso de España a la UNESCO (Martínez, 2020).

A pesar de no poseer un plan específico para la diplomacia cultural-musical, a diferencia de Estados Unidos y la USIA, con pretensiones abiertamente anticomunistas, con el fin de ganar adeptos, la ultimación del aislamiento internacional y las mejoras económicas, se reservaron presupuestos para ello. Es, entonces, cuando se comenzó a crear una imagen positiva del régimen mediante la proyección musical internacional española. El

género que apropiaron, por su supuesta concordancia con la moral católica y franquista, fue el flamenco, una música «puramente» nacional (Lillo, 2020).

Por su carácter comercial y propagandístico, también llamado *nacionalflamenquismo*, era la cara perfecta para mostrar hacia las democracias capitalistas. Así, se dio su revalorización como estilo único español, en búsqueda de un objetivo central de la dictadura: la cohesión del territorio (Martínez del Fresno, 2013) en «una, grande y libre». Podría decirse pues, que se trata del reflejo de una nueva faz política a costa de la música tradicional de origen andaluz y gitano, imponiéndose el andalucismo sobre los escenarios, haciendo de él un producto de consumo de masas (Vázquez-Montalbán, 2014).

En esta etapa las conexiones entre jazz y flamenco comienzan a ser más evidentes. Los primeros ejemplos serían Lionel Hampton incluyendo a María Angélica tocando las castañuelas, Miles Davis y Gil Evans interesándose por la música española a través de «Sketches of Spain», disco que cimentó las bases entre flamenco y jazz, o John Coltrane y Chick Corea (Zagalaz, 2019).

Debido a la venida a España de estos músicos estadounidenses y por la poca conexión que tenía el público con el *free jazz*, el jazz español entra en una irremediable crisis, necesitando nuevas salidas y experimentaciones. La hibridación de jazz-flamenco no puede comprenderse tampoco, sin verla como una reacción a esta situación de decadencia (Iglesias, 2005).

Esta afectó a Pedro Iturralde (Falces, 1929), saxofonista que comenzó a dar algunos de sus primeros pasos junto a otros como Vladimiro Vlady Bas en 1948 cuando se fundó el *Hot Club* de Madrid y sus *jam-sessions*. Iturralde, pasó luego a Portugal y al norte de África, acompañando al cantante Mario Rossi. En 1952 vuelve a España para hacer el servicio militar y reinicia su carrera jazzística en Madrid (García, 2012). Todo esto desemboca en la serie «Jazz Flamenco» de Iturralde, el cual graba en ese año el disco «Jazz Flamenco» con el sello Hispavox, en Alemania otro llamado «Flamenco Jazz» con MPS y en 1968 el II volumen de «Jazz Flamenco». Centrando las miras en las grabaciones en España, ha de recalcarse, en primer lugar, que se basan en las Canciones Populares de García Lorca, figura siempre incómoda para el franquismo. De manera consciente o no, Iturralde combina el jazz con el gitanismo, mairénismo (movimientos en oposición al

flamenco comercial diseñado por la propaganda exterior franquista), las «Danzas Españolas» de Granados, la Zarzuela y algunos cantes flamencos. En segundo lugar, su antecedente directo fue la composición del propio músico titulada «Veleta de tu viento». En ella, improvisaba en un estilo que él mismo denominaba andalucismo, en el que utilizaba la escala frigia flamenca (Zagalaz, 2019).

Gracias a estos datos, puede observarse cómo las músicas de jazz estuvieron presentes en la vida cultural española desde que aterrizaron en el territorio, llegando a entretrejerse con uno de los folclores más exportados como «marca España» por el franquismo: el andaluz. Es posible que, a pesar de haberse forjado en dos contextos diferentes a miles de kilómetros de distancia, se fundieran por las características afines de su nacimiento: siendo el pueblo gitano y el afronorteamericano, colectivos marginados por la sociedad imperante, creando músicas con sonoridades modales y alejadas de la academia, con ritmos más ricos y complejos, marcados fuertemente por el crisol de culturas que integran. Puede que el lector haya reparado en que la palabra jazz no se encuentra en cursiva en ningún momento ya que, tal y como se defiende en esta tesis doctoral, no se considera una música ajena a lo intrínsecamente español y, por tanto, el término no se reduciría a un anglicismo más.

El jazz en España no es solo un interesante objeto de estudio en el terreno de la Musicología, se trata de una temática que abarca muchos otros campos como las Ciencias Políticas, la Antropología, la Sociología, los Estudios de Género, Antirracistas, LGBTI+ o la Historia de España. Es por esto, que su interdisciplinariedad es innegable; la aportación investigativa no solo procede del patrimonio musical español, sino que rompe con las barreras del mismo.

Al estar recientemente explorado, aún quedan muchas conclusiones por clarificar, sobre todo de la época de posguerra en la que primó la censura y la ocultación. Asimismo, en referencia a las mujeres que hacían y participaban de la música de jazz, más allá de las bailarinas y las cantantes conocidas, podrían darse hallazgos de personajes cuya existencia se desconoce. Esta innovación, podría aportar a los campos científicos, anteriormente mencionados, una nueva perspectiva del panorama represivo del régimen. Como ya se ha mencionado, se proyecta como un material fiel a su propósito: la relectura

del discurso prototípico de la historiografía musical, androcéntrica y la concienciación crítica en favor de la perspectiva de género y la deconstrucción del mismo.

Por último, en cuanto a la vinculación con áreas preferentes, cabría resaltar el estudio, recuperación, conservación y restauración del patrimonio histórico y cultural; la difusión del patrimonio histórico y cultural; las identidades culturales, multiculturalismo y efectos de la globalización en la cultura; la dimensión europea e internacional de las culturas y pueblos de España; el papel de España como intermediario cultural entre distintos mundos y culturas; la ética en investigación científica; la comunicación interpersonal, de masas e institucional; la funcionalidad del discurso y su plural tipología o el estudio de las técnicas comunicativas.

Conclusivamente, se ha de señalar que sumergirse en el campo del jazz puede ser un medio de expansión hacia temáticas diversas y de gran interés, las cuales, como se observa a continuación, ya han comenzado a escudriñarse.

MARCO TEÓRICO

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Jazz en territorio hostil (1939-1945)

El papel de la Falange Española Tradicionalista y sus directrices fueron cruciales en la fascistización -entendida como el proceso de acercamiento a los fascismos europeos, tal y como señala Sevillano Calero (1999)- del discurso franquista, lo que favoreció que se posicionara con los países del Eje en la Segunda Guerra Mundial (Lillo, 2020). Este proceso de transformación de la dictadura se llevó desde 1937 a 1942 con el fin de instaurar un sistema totalitario similar a la Alemania nazi o la Italia de Mussolini. Con este objetivo, Franco unió a Falange bajo su jefatura en 1937, único partido y tercer pilar institucional del nuevo régimen con la Iglesia y el Ejército. Debido a estos esfuerzos, contaron con ayuda económica y militar alemana e italiana (Iglesias, 2017, pp. 106-110). En 1939 el nuevo régimen se adhirió al Pacto Antikomintern de Alemania, Japón e Italia contra la Unión Soviética y firmó un Tratado de Amistad con el Tercer Reich; estos dos sucesos propiciaron el abandono de España de la Sociedad de Naciones. El apoyo hacia los países pertenecientes al Eje no hizo más que crecer; sobre todo, en 1940 con la victoria de los nazis sobre Francia. El año subsecuente el gobierno franquista envió la División Azul de voluntarios falangistas para luchar al lado de Alemania. Estos datos muestran cómo sólo las dificultades económicas y militares de posguerra impidieron que España participase en la Segunda Guerra Mundial (Iglesias, 2010).

La «restauración» identitaria española y franquista se encontraba basada en la tradición, el nacionalismo, el catolicismo y la búsqueda de un sistema político más centralizado. Para definir su imagen y tener a su favor la opinión pública, el régimen utilizó sistemáticamente la cultura y la música como propaganda (Pérez-Zalduondo, 2011). Por ejemplificar la situación, en septiembre de 1942 la revista «Ritmo» muestra en el editorial cómo el Estado protegía las iniciativas culturales, siempre y cuando:

«Estén vinculadas al interés general de la Nación, contribuyendo a encontrar en todo lo primordial, lo esencial: la unidad, que es disciplina; disciplina, que es orden; orden, que es progreso; progreso, que es grandeza, que es libertad. Diariamente está creándose la unidad espiritual de la Patria: Consejo Nacional de Música y Comisaría Nacional de Música».

Debido a esto, igualmente, es que existieron numerosos e incontables intercambios culturales y musicales entre España, Alemania e Italia. La música alemana e italiana contó con todos los privilegios en territorio español: el Liceu de Barcelona representó casi exclusivamente óperas germanas en la época (Iglesias, 2017, pp. 111-118), estrellas del espectáculo españolas como Imperio Argentina o Estrellita Castro actuaron en territorio nazi (Jover, 2009). Esta permuta cultural sirvió a Alemania como acción política exterior en España. De esta forma, en 1940 se realizó un concierto de la Banda Militar Germana en la plaza de toros de las Ventas de Madrid. Asimismo, toda esta idea se materializó durante 1942 en las Semanas Musicales Hispano-Alemanas en Madrid y Bilbao, donde se escucharon a la Orquesta Filarmónica de Berlín, los Niños Cantores de Viena o las Juventudes Hitlerianas. Por otro lado, las actuaciones de la Filarmónica de Madrid, la Orquesta Nacional de España y las de Coros y Danzas folklóricas de la Sección Femenina en territorio germano sirvieron para afianzar lazos entre estos países; sin embargo, continuaba existiendo una limitación en la proyección musical exterior por la incapacidad económica tras la Guerra Civil, el régimen autárquico y el aislamiento internacional (Lillo, 2020).

Aludiendo una vez más a *Ritmo*, en especial al número de octubre de 1942, se reflejan perfectamente estos trueques, ya que la mayoría de artículos son en referencia a música alemana: se hallan escritos sobre Wagner, Beethoven y los conciertos del Instituto Alemán de Cultura para los extranjeros. Así como, la ya mentada Semana Musical Hispano-Alemana a través de la Prensa del Reich. En este sentido, y a través del lenguaje usado en cada uno de ellos, se puede corroborar la relación afín al régimen hitleriano y la exaltación de su cultura.

La imitación del fascismo se dio tanto institucionalmente como en la formulación de normas artísticas, mediante el férreo control de las publicaciones periódicas, la radio y los espectáculos. En realidad, la España franquista fue la que más éxito tuvo en los modelos fascistas de control mediático y propaganda. Ya en 1936, la Jefatura Nacional de Propaganda que dependía de Gobernación se ocupó de cine, teatro, arte y música. Más tarde, en 1938 quedaba aprobada la Ley de Prensa con un supuesto carácter provisional que se mantuvo hasta 1966. Su severidad se justificó por la situación bélica y, además, se creó la Prensa del Movimiento, donde la designación de los directores de los periódicos

y revistas era competencia gubernamental. La depuración de periodistas y la censura sirvió para coaccionar a la prensa española por medio de consignas oficiales, así, el monopolio de la información se completó en 1939 con la agencia oficial EFE (Iglesias, 2017, pp. 106-118).

Ese mismo año se produjo la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular, institución franquista que mejor concilió los postulados fascistas y ultracatólicos; su principal responsable fue Gabriel Arias Salgado, perteneciente a las altas esferas del catolicismo en España, pero también cercano a Falange. En esta institución podía observarse una clara influencia nazi, pues se controlaron las publicaciones periódicas desde 1941 exigiendo un informe político-social de cada una de las personas que participaban en la redacción y edición, primera herramienta para poner en marcha la censura (Iglesias, 2017, pp. 106-118).

Igualmente, se tenía muy en cuenta la posible contribución de la música al capital cultural, mejora educativa y esplendor artístico del nuevo régimen. En perspectiva, los medios de comunicación sirvieron para divulgar la postura franquista con respecto a la música con un exacerbado nacionalismo, el desprecio a la etapa republicana y la importancia del folclore. En especial, el musical fue utilizado por el régimen para enfatizar la idiosincrasia étnica española e intentar unir el país. Podría decirse que se aplicó una autarquía también artística, por lo que la extranjerización terminó siendo un pecado más (Iglesias, 2010).

La fundación de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, y del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1941 disparó el control estricto a todas las actuaciones musicales, funciones teatrales o proyecciones cinematográficas. Todos los músicos, -incluso los que habían permanecido en sindicatos tan opuestos al régimen como la Confederación Nacional del Trabajo-, debían afiliarse obligatoriamente a dicho Sindicato, único reconocido por el estado franquista, cuyo Grupo de Música tenía como misión depurar a los intérpretes, fijar salarios, supervisar contratos y actuaciones (Martínez del Fresno, 2001). Por lo que concierne a la radio, todas las retransmisiones tenían que ser autorizadas previamente por la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría, las emisoras debían enviar con antelación las solicitudes musicales. Entre los oyentes había menor diferencia entre sexos y clases que en la lectura de periódicos, por ello, se trataba del principal medio de comunicación y los dirigentes de la dictadura

no tardaron en percatarse. Radio Nacional Española se convirtió en el núcleo de una amplia Red Española de Radiodifusión, cuyo control y censura se sometieron también a todas las emisoras privadas. El mecanismo de control más evidente fue la censura de películas llevada a cabo por la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Otra importante herramienta fue el NO-DO, insertado obligatoriamente antes de las proyecciones comerciales desde 1943 (Iglesias, 2017, pp. 106-118).

Todo ello, sería la antesala al Ministerio de Información y Turismo en la década de 1950, el cual no desarrolló política musical a criterios específicos, pero tenía como objetivo el control y aumento de actividad cultural e influyó profundamente en la política cultural y la vida musical de España (Pérez-Zalduondo, 2013, pp. 199-200).

Estos sucesos mediatizaron la acogida del jazz, que se fundamentó en el descrédito hacia las manifestaciones musicales de países capitalistas -encabezados por EE.UU.-. En 1939 la Alemania nazi prohibió el jazz por considerarlo una forma cultural degenerada, esta politización como producto «americano, negro y judío» se produjo también en la Italia de Mussolini tras la publicación de las Leyes Radicales en 1938 (Iglesias, 2017, pp. 105-106). Siguiendo este modelo, en España se impulsó una campaña cultural antiestadounidense y de rechazo a la cultura de masas por la posible contaminación cultural. Concretamente, el jazz fue señalado como la antítesis de la música española, pues lo español estaba unido a la religión como eje central de la raza, en tal caso el jazz era entendido como un «engendro» de la música «negra y pagana». Algunos musicógrafos vinculados al régimen como Nemesio Otaño, Francisco Padín, Eduardo López Chavarri tuvieron una actitud pareja expresándose de tal forma en revistas de gran calibre como «Ritmo». Los medios de comunicación se saturaron de agresiones xenófobas parecidas tildando a esta música como primitiva, inmoral, salvaje y afeminada (Iglesias, 2010). Como se puede apreciar, la censura y la promoción de la música eran dos facetas de la misma estrategia seguida para la implantación de la vida musical que formaba parte de la cultura nacionalizada. Tal y como refleja Pérez-Zalduondo (2011), los expedientes de censura tenían el idioma como argumento. Las lenguas no españolas se censuraron y prohibieron, tanto en las interpretaciones en directo como en la música radiada o en los textos sobre temas musicales. Hay que recordar que la intensa campaña de castellanización idiomática que se llevó a cabo en estos años fue el eje central de la

nacionalización de la cultura. En 1941 se había instituido de modo definitivo en el cine el doblaje obligatorio de las películas al castellano, medida precedida por una virulenta campaña españolizadora en todos los ámbitos de la vida social. Cuando la censura idiomática se extendió a la música radiada, a los criterios políticos se sumaron los morales y xenófobos. Sin embargo, las programaciones en radio y teatros muestran otra realidad en la que la población escuchaba la música de consumo que fue, como consecuencia, la que más tiempo ocupó a los censores.

El jazz no solo fue despreciado como género musical propiamente, muchos compositores lo habían integrado en sus obras escénicas de carácter «elevado», algo que fue aceptado en cierta medida por la crítica, la cual opinaba que fusionando se enriquecían los «cantos salvajes», haciendo referencia a cómo el jazz podía, según ellos, mejorarse pasando por el filtro de la música europea académica. Empero, la adaptación de obras clásicas absolutas al jazz fue una de las principales obsesiones represivas del régimen. La campaña mediática fue tan intensa que en 1942 el Sindicato Nacional del Espectáculo prohibió la interpretación de este tipo de repertorio por orquestas de jazz, con el objetivo de proteger la integridad de la cultura occidental que, según los fascismos, estaba en peligro. Durante el periodo, la Vicesecretaría emitió una circular a las emisoras prohibiendo la transmisión de «música negra, *swing* o cualquier otro género extranjero» mediante discos o especialistas en estudio. Además, en 1943, una serie de circulares de la Delegación Nacional de Propaganda enviadas a todas las emisoras obligatorias indicaban que se debía apoyar la música autóctona y acorde a la raza española (Iglesias, 2017, pp. 106-118).

En el editorial de octubre del 1942 de «Ritmo», precisamente se halla un escrito donde se menciona las «virtudes» del Sindicato del Espectáculo y sus recientes disposiciones en pos de la depuración artística que necesitaba la música del régimen:

Las alarmantes proporciones que iba adquiriendo la invasión de música negroide con sus interpretaciones profanadoras de las grandes concepciones, comenzaban a ser seria amenaza a la cultura y la civilización occidental y, forzosamente, había que oponer un dique de contención. Una unánime y formidable oposición, capaces de pulverizar, de anular los efectos destructores de la pureza artística que la música negroide con sus instrumentos y sus interpretaciones representaba. El Sindicato Nacional del Espectáculo ha puesto ese dique que exigía la avalancha de la depravada actuación de las orquestinas dedicadas a practicar un arte frívolo, dictando una disposición por la que se prohíben en absoluto las versiones profanadoras de obras que no deben tener más versión

que las auténticas, las concebidas por los geniales e inmortales compositores que merecen íntimo y público respeto (Otaño, 1942, p. 3).

A pesar de todo, el jazz sobrevivió al tener tantos seguidores y también por la su propagación en las grandes ciudades, sucesos que obligaron a Falange a combinar el dogmático discurso con una limitada tolerancia. También resultaba ser el medio de vida de ciertas familias y sostenía el entretenimiento de los lugareños, así que su desaparición quedaba excluida (Iglesias, 2010).

Asimismo, ha de ponerse de manifiesto que desde la segunda mitad de los años 1930 el jazz fue un símbolo cultural estadounidense y emblema de la libertad, igualdad racial y democracia (Iglesias, 2017, pp. 105-106). La diplomacia pública estadounidense recurrió al jazz como música vernácula, que junto a los notables vínculos con la izquierda política norteamericana motivó que formara parte de muchos de los actos gubernamentales celebrados en Nueva York (lo cual suponía un problema para la España franquista, ya que se daba un rechazo al estilo por el carácter racial e ideológico); sin embargo, se dieron vacíos por donde el jazz penetraba de manera ecuaníme: el cine, la radio, el baile y el teatro (Lillo, 2020). Todo dependía de las necesidades diplomáticas del régimen, su actitud hacia los productos culturales de EE.UU. se movió en paralelo a su política exterior como podrá comprobarse más profundamente en próximos epígrafes.

La postura de la dictadura hacia el jazz no fue categórica, previsible ni coherente, sino que osciló entre su condena como música «degenerada», su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo. Esto no significa que carecieran de ideología, más bien, revela las dificultades de implementar un estricto control en el plano del entretenimiento. En el caso del teatro, el propio Delegado Nacional de Propaganda, David Jato, reconocía que los espectáculos de variedades eran poco accesibles a vigilancia sistemática, principalmente por su carácter improvisatorio. Ocurrió igual en el cine, pues a pesar de que para la aprobación de una película tenían que ver el argumento, guion, texto de las canciones, junto con un visionado de los críticos de cine que enviaban sus dictámenes a la Vicesecretaría de Educación Popular, no todo estaba contemplado. Un buen ejemplo fue «Melodías prohibidas» (1942) cuyo rodaje autorizó la Junta de Censura y se estrenó en Madrid; sin embargo, en Barcelona se suprimió uno de los *fox-trots* cantado por Luis Prendes y, más tarde, el disco se distribuyó

sin problema alguno. En verdad, las incongruencias de la censura tuvieron que ver con la dificultad de qué prohibir, pues el veto a letras inglesas no valía para la música instrumental, a la que no se le podía aplicar censura. De otra forma, la reedición de grabaciones llegadas de EE.UU. se permitía siempre que el título estuviese en castellano (Iglesias, 2017, pp. 125-130).

España mantuvo su significado plural de la palabra jazz e incluyó multitud de estilos que coexistieron y formaron parte del repertorio básico de los mismos conjuntos: el *one-step* y el charlestón estaban en decadencia, mientras que el *fox-trot* en todas sus modalidades -*slow*, medio, *fox*- permanecía como nombre genérico para el jazz y el *blues* aludía a los ejemplos más melancólicos del mismo (Iglesias, 2017, pp. 118-125). Los dos estilos de jazz más habituales fueron el *hot*, un modo de interpretación del jazz de procedencia Nueva Orleans con improvisación, y el *swing*, un baile más melódico, sinfónico, comercial (Iglesias, 2010).

El resultado de todas estas maniobras políticas fue que el jazz tuvo una presencia cada vez mayor a lo largo de la década, viviendo una etapa de cierto esplendor: múltiples salas organizaban *jam sessions*, conciertos, sesiones de jazz y festivales (Luján, 2019). En especial, la actividad de estas músicas en sus dos capitales -Barcelona y Madrid- se incrementó gracias a las semanas de cine *hot y fox-trot*. En efecto, en 1941 la prensa dejó constancia de que el jazz era uno de los géneros más exitosos de posguerra, revelando, por ejemplificar, el gran acierto del concierto de la orquesta de Luis Rovira en el Palacio de la Música de Madrid. El omnipresente jazz se posicionó en el ocio popular y el paisaje sonoro de las dos ciudades. Aunque, por esta época comenzaba a descentralizarse en algunas zonas costeras como Valencia o San Sebastián: en la primera se realizó un Concurso de Orquestas de Jazz *Hot* y en los locales de verano exclusivos de Donostia se podían escuchar anticipos de las novedades jazzísticas del otoño siguiente. Sevilla fue otra escena reseñable antes del fin de la Segunda Guerra Mundial a merced de orquestas como Mundial Jazz, Ideal Jazz, Blue-Jazz, Sidney o Miura (Iglesias, 2010).

Otro factor de expansión fue la regularización de giras y actuaciones de orquestas o solistas fuera de sus localidades habituales. El jazz tuvo tal aceptación que, a pesar de que la Confederación Nacional de Sindicatos se ocupó de controlar y encauzar el ocio obrero, en pleno entusiasmo fascista se organizaron en Barcelona dos Festivales de Jazz *Hot* con

la orquesta de Martín de la Rosa, el dúo de piano Matas-Roqueta, el Cuarteto Masmitjá, el Quinteto *Hot Club*, Conchita Leonardo y Rina Celi, en el llamado Palacio del Jazz. Meses después, el Departamento de Prensa y Propaganda de la Delegación Nacional de Sindicatos organizó un festival en el Teatro Price de Madrid en el que participó también Rina Celi (Iglesias, 2010).

En realidad, la gran novedad jazzística de la posguerra fue el *swing*, principal música de masas en EE.UU. en 1935. Se confundió a menudo con el *hot* y algunos críticos lo calificaron como una dulcificación de este. Las tensas relaciones entre Franco y los norteamericanos impidieron su recepción a gran escala en España, por lo que su presencia se redujo a algunos compositores y orquestas; por el contrario, sí incrementó el tamaño de las orquestas hasta los 10-16 componentes, cifra muy cercana a la estadounidense. Por influencia del *hot* se dividió a los instrumentos por secciones: viento-madera (clarinete y saxofones), viento-metal (trompetas y trombones) y sección rítmica (piano, contrabajo, guitarra y batería). De igual forma, se fomentó la importancia de los arreglos, se privilegió la textura homofónica y los efectos responsoriales. Los conjuntos pequeños siguieron el modelo de los *Hot Five* y *Hot Seven* de Louis Armstrong o el del *Quintete du Hot Club de France*, el cual incluía violín, guitarra principal, dos rítmicas y contrabajo. En este período fascista, el *swing* se vio limitado a los salones de baile, algunas grabaciones y el cine musical (Iglesias, 2017, pp. 118-125). El *swing* se fue estableciendo con fuerza por toda Europa, pero en España las autoridades recordaban a los directores de orquesta la prohibición de emplear la palabra *swing* (García, 2012). El ritmo cada vez se hacía más regular y enérgico con cuatro tiempos y la síncopa continua, la melodía más nítida, cantable, cosa que lo hizo inseparable de bailes como el *lindy hop* o el *jitterbug*. En definitiva, el *swing* fue un analgésico para la juventud norteamericana tras la crisis del 1929, así como la española tras la Guerra Civil. Se convirtió en música de entretenimiento, mantuvo plenamente su carácter popular al contrario de lo que empezaba a ocurrir en Estados Unidos (Iglesias, 2010).

Con la venida del *swing*, las orquestas se convirtieron en protagonistas de la canción popular según el modelo estadounidense. Destacaban el Quinteto Continental, la Orquesta Ramón Evaristo, la Orquesta Andrés Moltó, Luis Patiño y su Ritmo, Bernard Hilda y su Orquesta formaban la retaguardia de vocalistas de mucha fama (Vázquez, 2014). La

mujer como intérprete y público fue un agente fundamental para la recepción del *swing* en España. Las grandes ciudades frecuentaban la aparición de instrumentistas y, sobre todo, de cantantes femeninas. Muchas de ellas excedieron incluso la proyección local para convertirse en fenómenos a nivel estatal. En la España republicana existieron orquestas femeninas o mayoritariamente como Soro y sus Girls, la de Trudi Bora -Gertrude Bauer- o la madrileña Melody Star's. Sin embargo, tanto entonces como en los años 1940 destacaban las vocalistas como Carmelita Aubert, Elsie Byron, Rina Celi -Honorina Cano Alconchel-, Katia Morlands -Carolina García Morlans-, Issa Pereira, Mari Merche o Lolita Garrido (Iglesias, 2013). Las hermanas Andrews fueron las reinas del *swing* que introdujeron en el mundo entero el gusto por una polifonía menor y utilitaria. Impresionaban por su afinación y dicción perfectamente coordinada que cambiaron el sentido de la interpretación europea (Vázquez, 2014, p. 259). A imitación del trío vocal femenino del momento, surgieron las Hermanas Arveu en Madrid y las Hermanas Russell en Barcelona. Gran parte de las orquestas españolas más conocidas y prestigiosas de posguerra estuvieron encabezadas por una cantante, aunque no hubo mujeres instrumentistas en agrupaciones mayoritariamente masculinas (Iglesias, 2013). Aun así, el jazz se identificó con varias de ellas para gran parte de la población y, por supuesto, su vertiente vocal tuvo su consagración debido a estas mujeres (García, 2012). Las mujeres que se dedicaban al mundo del jazz no solo eran cantantes, desempeñaban distintas profesiones en el mundo de la actuación o la publicidad, por lo que ha de enfatizar en su versatilidad. Algunas de ellas, a parte de las ya mencionadas, eran Marta Flores, Lina Yegros, Mary Santamaría, Mercedes Vecino, Alicia Pálacios o Mariola (Romaguera, 2003).

La frivolidad se identificaba con lo femenino, por lo que para Iván Iglesias esa codificación del jazz como masculino tiene mucho que ver con ese dualismo del jazz como arte serio y la mujer como alguien a la que, citando al propio Antoni Tendes, no le podía gustar el jazz. También en EE.UU. se argumentaba que las mujeres se dividían en dos: las que no les gusta el jazz y las que dicen que les gusta, pero en realidad no. Por tanto, la naturaleza de la mujer es que no le guste el jazz. Lo único que se le permitía a la mujer era el *swing*, ya que es considerada la parte femenina del jazz por ser más melodiosa yailable. Por este motivo, algunas historias del jazz dicen que el *swing* no es jazz, a pesar de que, según el investigador, es la cosa que más ha sido jazz, que salvó al jazz y que nadie en la época

dudaba que lo fuera. Desde la perspectiva de Lara Pellegrini, la única mujer que se permitía en el jazz es la que cantaba como si tocara un instrumento. La historia del jazz se ha construido para cuadrar a algunas cantantes que no se pueden omitir como son Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan y Billie Holiday porque han simbolizado el canto de jazz como si fuera un instrumento².

Las cantantes eran mucho más importantes y visibles, eran las absolutas estrellas de las orquestas que lideraban; sin embargo, si eran cantantes que usaban el cuerpo y le daban importancia al texto, si no usaban la voz como instrumento no existían. Todas las cantantes en España hasta los años 1960 iban encauzadas en esta última línea, no eran además cantantes solo de jazz, sino que eran muy versátiles. Eso no cuadra con la historia del jazz como algo contemplativo, instrumental que viene de la música absoluta, de la música occidental. Rina Celi es una nota al pie en las historias generales, cuando era una de las figuras de más fama y relevancia de la historia del jazz en España. De hecho, se dedican más páginas a la orquesta de Luis Rovira que era importante, pero secundaria con respecto a ella, pues era Rina la que vendía discos, movía a la gente, hacía publicidad y era un fenómeno nacional³.

Un buen ejemplo de ello sería la canción de las Hermanas Russell «Yo no me quiero casar», cuya letra parece inaudita para la época en la que se cantaba:

[...]

5 Qué trabajo tan enorme

6 que al marido has de cuidar.

7 Lava, cose, plancha y zurce

8 y él se marcha a pasear.

² Véase Anexo II

³ Véase Anexo II.

9 Yo vivo muy bien así,

10 no tengo que cocinar

11 lo que le haya de gustar,

12 guiso para mí.

La temática habla sobre una mujer que no se quiere casar, tal y como indica el título. En este sentido, recuerda a algunos pasodobles como Compuesto y sin novia que interpretaba Miguel de Molina durante el período de la II República, sin duda, incendiario ya en la época. En este caso, puede leerse cómo se le adjudica o responsabiliza a la mujer de las tareas domésticas, dejando claro el papel de género que las féminas cumplían en el régimen franquista; sin embargo, en esta pieza se reniega de ello en voz de tres mujeres. Es de importancia el «yo no me quiero casar» tan tajante con el que finaliza, también el énfasis en demostrar que ella se guisa para sí sola, la independencia con la que se siente cómoda, sin necesidad ni voluntad de tener un hombre cerca, que las labores del hogar son muy costosas, mientras los maridos se hallan ausentes «paseando». Esta canción, puede encasillarse en el prototipo de fox-trot sencillo, con tintes humorísticos, quizá por este motivo pasó los límites de la censura, lo cual es complejo de imaginar, pues se lee entre líneas que no pertenece al ideal femenino que la Sección Femenina pretendía inculcar para la nueva identidad española a construir.

El núcleo de todos estos sucesos fue Barcelona, que reanudó su actividad jazzística con más o menos normalidad tras la guerra, de hecho, en 1941 vivió una fiebre *hot*. A los músicos de antes de la guerra se unieron formaciones como la ya mencionada de Rovira y sus Maravillosos del Jazz, la Orquesta Gonf, Ramón Evaristo y su Orquesta, la Orquesta Bizarros de Augusto Algueró, etc. Asimismo, ha de resaltarse la llegada de Bernard Hilda en 1942 desde el régimen de Vichy; el intérprete marcó gran influencia con el llamado «estilo Hilda», el cual incluía acordeón y sección de violines. Con respecto a los conjuntos pequeños triunfaron el grupo del batería Antonio Bardají los Clippers, obteniendo fama mundial. Por estos motivos, comenzaba a ser frecuente escuchar el jazz en concierto, no solo como música de baile o amenizadora (García, 2012).

Otra de las contribuciones que más ayudó a construir esta visión fue el Club de *Hot* de Barcelona, nominado así ya que no se permitían anglicismos. Fue creado en 1934 tomando como modelo el *Hot Club* de Francia, que se trataba de una organización de aficionados al jazz donde se daba promoción a la música de jazz tradicional. Tuvo gran relevancia en toda Europa, en parte, por la buena gestión de sus cabecillas: Charles Delaunay y Hughes Panassié, directores, historiadores, críticos, productores discográficos y promotores de jazz. Tomando esto de referencia, se funda el barcelonés con el objetivo de crear la difusión del «verdadero» jazz con eventos relacionados y una revista especializada: «Jazz Magazine» y la realización de un programa de radio. Durante 1946 se reorganizó de nuevo y abrió sus puertas un año después. Muchas salas catalanas organizaban conciertos y *jam sessions*: Novedades, Rigat, Bolero, Rialto, Amaya, sala Mozart, Saratoga o Bar Oasis salas sede del Club de *Hot* (Luján, 2019). A diferencia de los otros ocho clubes que había antes de la guerra, el de Granollers retoma las actividades en noviembre de 1941 porque Manel Marimon había luchado en el bando «nacional». A pesar de ello, el régimen prohibió el nombre de Jazz Club y obliga a cambiarlo por Club de Ritmo. En 1943 llega a Granollers Alfredo Papo, figura principal del jazz español que transmitió su saber sobre jazz francés y el *Hot Club* de Francia (Torra, 2009).

En Catalunya, igualmente, se desarrollan las primeras revistas y críticas especializadas de jazz en España. Los primeros pasos vinieron de la mano de Antoni Tendes en el «Diari de Tarragona» de 1933, donde se muestra como un profundo conocedor de toda la tradición del jazz, redactando artículos sobre Armstrong, Ellington o Coleman Hawkins. Era el único que no seguía la línea historicista, transformando sus escritos en artículos de opinión y anécdotas con la intención de orientar al aficionado sobre la buena música jazz. Organizaba sesiones de discos, charlas sobre jazz americano y *hot* de compañías españolas. Movilizó a aquellos que comenzaban a escribir sobre jazz como Pere Casadevall o Pascual Godes, impulsores claves para la primera revista de jazz especializada llamada «Música Viva» en 1934, una de las primeras en Europa. Así, intervino en el nacimiento del *Hot Club* de Barcelona. Más tarde, salió al público «Jazz Magazine», cuyo recorrido fue efímero y truncado por la Guerra Civil (Luján, 2018).

Ya en 1943 se crea «Ritmo y Melodía», publicación de actualidad musical y periodicidad mensual con contenidos de jazz. Se editó en Barcelona por Francisco Sánchez Ortega,

quien publicó 4 números seguidos no formalmente; hubo que esperar hasta 1944 para que su oficialidad fuera fehaciente. El redactor más importante fue Antoni Tendes y la colaboración del prestigioso Charles Delaunay. No se puede dejar atrás el papel que tuvo Alfredo Papo, pues, por él la revista tuvo una conexión con París, capital del jazz europeo. En su primera etapa (1943-1946) podían encontrarse contenidos en torno a: música absoluta occidental, cine musical, músicas populares y figuras, discos, anécdotas de jazz. En 1945 se incorpora como colaborador Hughes Panassié, quien presentaba extensos artículos acerca de la historia del jazz, traducidos por Papo. Por otra parte, Masmitjá estuvo activo en diversas formaciones y labores pedagógicas sobre jazz *hot* español, y Tendes y Papo colaboraron con el director de «Ritmo y Melodía» para la creación de un programa radiofónico llamado «EAJ15» en Radio España de Barcelona, se emitía todos los miércoles durante treinta minutos.

Concluyendo, estos primeros años de dictadura franquista supusieron una necesaria adaptación por parte del jazz ante las normas del nuevo régimen; sin embargo, no implicó su decadencia ni una disminución palpable del acto jazzístico en sí. Teniendo en cuenta esto, a continuación, se dieron una serie de sucesos históricos que supusieron el giro diplomático del séquito totalitario, movimiento que benefició al jazz de variadas maneras.

3.2 Excarcelación jazzística: hacia la amistad aliada (1945-1949)

Dos fechas marcaron el cambio de rumbo de la postura del régimen: de la tendencia antiestadounidense, se dio un progresivo repliegue hacia el encubrimiento de su apoyo al fascismo en 1943 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, lo cual supuso el abandono general de la propaganda fascistizada. El desembarco de Normandía, la victoria soviética en Stalingrado y la muerte de Mussolini llevaron a Franco a iniciar maniobras políticas y propagandísticas hacia la neutralidad, ayudado por Luis Carrero Blanco y Francisco Gómez-Jordana. En 1943 el Gobierno decretó públicamente la imparcialidad de España en la guerra y al año siguiente retiró la ayuda económica y militar a las potencias del Eje, plegándose así a las exigencias angloamericanas (Iglesias, 2010). Este giro diplomático confirmó el fracaso del proyecto totalitario de Falange, progresivamente relegado a favor de la Iglesia y el Ejército, observándose, por ejemplo, la inclusión de Alberto Martín-Artajo, presidente de la Junta Técnica Nacional de Acción Católica como Ministro de Asuntos Exteriores. Manuel Aznar fue nombrado Ministro de España en

Washington, con el cometido de intentar reducir la hostilidad de la opinión pública hacia el régimen. Fue, entonces, cuando los medios de comunicación cambiaron de perspectiva y la propaganda se tornó a mostrar a Franco como un «hombre imparcial y honesto» que libró a España de los horrores de la Guerra Mundial. El objetivo principal de la dictadura fue demostrar la apertura y modernidad de España y la acción cultural fue así un medio más de actuación política: paulatinamente, y priorizando la cultura autóctona, se fueron abriendo las puertas al arte, literatura y música estadounidenses. De esta forma, la política musical proestadounidense avanzó al mismo tiempo que *Hollywood* recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico (Iglesias, 2017, pp. 130-135).

Los ámbitos preferentes de estas proclamas fueron pues, el cultural y el artístico. Al ser conscientes de que habían perdido la guerra, maquinaron un cambio cosmético mediante maniobras propagandísticas para exhibir a España como ejemplo de paz mundial. Además, se dio un crédito de cuarenta millones de pesetas para conformar un intercambio cultural con EE.UU. y se trató de mostrar que en España era importante una reforma contra el comunismo, a favor de lo católico y lo democrático (Iglesias, 2011).

A pesar de la abierta propaganda norteamericanista y cambio de actitud hacia los productos culturales norteamericanos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, existían pocas posibilidades de incentivar los intercambios con Estados Unidos; sin embargo, el inicio de la Guerra Fría en 1947 ratificó el cambio ideológico público del régimen e hizo que los *yankees* empezaran a interesarse por las relaciones con Franco, pues tal y como expresa Lillo Espada (2020):

«La destacada posición geoestratégica de la península Ibérica en Europa y el Mediterráneo en los primeros compases de la Guerra Fría y la leve liberalización de la dictadura franquista ayudaron a cambiar la percepción de España. Esta situación permitió acabar definitivamente con el aislamiento internacional al que se había visto sometido el gobierno español los años anteriores a través de la firma del Concordato con el Vaticano, y los Pactos económico-militares con Estados Unidos. Ambos acuerdos supusieron la parcial reinscripción política de España en las redes internacionales, pero trajeron consigo grandes concesiones tanto a la Iglesia como a la superpotencia americana».

Las Naciones Unidas anulaban la condena internacional de la dictadura de Francisco Franco y EE.UU. activó un despliegue propagandístico y estratégico para contrarrestar la propaganda comunista, además, el país comenzó a interesarse en relaciones más estrechas con Franco debido a la posición estratégica de España (Lillo, 2020). Esto llevó a la firma del Concordato con el Vaticano y de pactos económico-militares con Estados Unidos, poniendo fin al aislamiento internacional de España y reintegrándola parcialmente en la escena internacional. Ya en los años 1950 se dieron las instalaciones de bases militares en España a cambio de reconocimiento político, ayuda militar y económica. Los principales organismos estatales en la vertiente musical de esta campaña fueron la United States Information Agency y la embajada de Estados Unidos en Madrid, junto con el Consulado en Barcelona y las Casas Americanas del Servicio de Informaciones de los Estados Unidos de América. Frente a las críticas propagandísticas de la Unión Soviética sobre la segregación racial estadounidense y con la intención de lavar su imagen, proyectaron al exterior una imagen de progreso con giras de afroamericanos como Marian Anderson. Evidentemente, el motivo que llevaba a este colectivo a aceptar este tipo de contratos, era promover su cultura al exterior y la dignidad de la población negra. En efecto, la música asociada a estos sucesos fue el jazz (Iglesias, 2011).

Una de las asignaturas pendientes a gestionar en este nuevo panorama por el régimen franquista, la crítica musical y la Musicología española era el jazz. Aunque en 1943 se podían apreciar ciertos elogios desde revistas como «Destino», a partir de 1945 la transformación fue mucho más notable a la hora de tratar el jazz en lo que atañe a cuestiones raciales y a hibridaciones. Radio Nacional de España abandonó su filofascismo e inició algunos artículos relacionados con la interpretación y creación de música estadounidense. Asimismo, se observaba un alegato mesurado de Joaquín Calvo-Sotelo a favor del jazz en el periódico «ABC» de Madrid (Iglesias, 2017, pp. 130-135). En «Ritmo» apartaron a Nemesio Otaño para sustituirlo por Fernando Rodríguez del Río, director que suavizó su postura contra el jazz y posicionaron a Luis Araque como redactor jefe desde 1947, gran defensor del jazz que tuvo mucho que ver con el cambio de actitud de esta revista (García, 2012). Ya en el número de septiembre de 1945, a pesar de continuar con el contenido autóctono como el canto mozárabe, la música en las Cantigas de Alfonso X El Sabio, la ópera española del siglo XVII o un recorrido por la historia de la música española desde la Edad Media, en el editorial se hace hincapié en que el Teatro

de la Ópera de San Francisco albergó la Conferencia para «colocar los cimientos de una duradera y justa paz, tras cinco años de flagelación humana en los que millones de seres han estado combatiendo en los frentes y retaguardia» (Rodríguez del Río, 1945, p. 3). En estas líneas se puede examinar cómo el discurso de apoyo a las potencias fascistas comienza a replegarse hacia una tercera persona omnisciente y alejada de la guerra. Asimismo, también se refleja la idea de España como Estado católico, ya que a continuación se deja constancia de que: «en los templos la música religiosa y sus cánticos han de ser el bálsamo que cure las heridas abiertas por las metrallicas y el odio. Firmada la ansiada paz por todas las razas y regiones [...] No más música al servicio de ambiciones y de idearios que no se inspiren en amar a Dios y al prójimo». Sin duda, se trata de toda una declaración de intenciones propagandísticas en el medio musical más poderoso del régimen.

En el mes de diciembre de 1947 de la misma revista se observa un posicionamiento aún más claro, ya que se incluyen tres secciones dedicadas al jazz en específico. En la página 7, se encuentra una columna que habla exclusivamente de Aaron Copland. Llamen la atención, especialmente, dos cuestiones: la primera, que se dedique una sección a músicos de Estados Unidos, algo que cinco años atrás habría sido impensable. La segunda, que en estas líneas se hable abiertamente de que la formación de Copland y «la originalidad de sus creaciones» proviniera de su inclinación natural al jazz, esto es, una alabanza hacia la improvisación y creación jazzística. Por otra parte, en la página 18 se informa, en forma de breves noticias, que gracias Radio Nacional ya se conoce en España la nueva formación de jazz de George Hartman, lo que hace dilucidar que ya se programaba jazz en radios gubernamentales. Las páginas 19 y 20 se dedican en su totalidad al jazz, bajo los nombres de «Algo sobre el *swing*» y «Noticiero jazzístico»⁴. En la primera sección mencionada, se presenta un cartel mal escrito con los nombres de músicos de jazz, lo cual tildan de barbaridad y de estar escrito en ruso. Este tipo de humor lleva a hacer referencia y a culpar de esto a la reforma editorial de la que se habla más arriba. En la columna de la derecha se habla sobre el *swing*, sus múltiples interpretaciones como término: naturaleza de la música, ejecución y don. Por último, en la página 20: «Noticiero

⁴ Véase Anexo III: Figura 2.

jazzístico», el cual trataba noticias breves relacionadas con programas de radio como «Casino fin de semana» de Eduardo Ruíz Velasco, donde se escuchaban discos de Benny Goodman o «Melodías y ritmos modernos» de Radio Nacional, en el que se escuchó a Handy Russell cantar en español. A esto, la revista añade que el acento de la cantante es tan perfecto que parece compatriota en vez de «americanita». De nuevo, se presenta con el propósito de crear ese compatriotismo con el gobierno estadounidense. Igualmente, se hace referencia a Rafael Méndez, trompetista español en *Hollywood* y a la revista «Club de Ritmo de Granollers», donde se realizó un concurso para escritores de artículos sobre jazz de no-profesionales. Para finalizar, se habla, reiteradamente, de forma cómica, sobre los largos títulos de los *fox-trots* y los plagios musicales que se le hacían a Cole Porter en la estrella de Egipto (Rodríguez del Río, 1947).

De otra forma, la revista «Ritmo y Melodía» vivía por entonces una época de esplendor. En su segunda y breve etapa -de 1947 a 1948- apostó por dedicar sus páginas completamente al jazz, con una ampliación del número de secciones fijas y el refuerzo de plantilla con colaboradores como Luis Araque, Albert Bentonville, Giancarlo Testoni o Madeleine Gautier. Antoni Tendes dejó a los dos meses la revista, por lo que Alfredo Papo intensificó su labor haciéndose cargo de las secciones de Tendes. Igualmente, se estrenó un apartado de crítica literaria que recogía información de festivales y eventos jazzísticos españoles y europeos. Es evidente que la corriente de pensamiento de la línea editorial era la difusión y defensa del jazz clásico, pero no pudo evitar el reflejo de la imparable presencia del *bebop* (Luján, 2018). La tercera etapa -de 1948 a 1952- trajo consigo una mayor conexión con Madrid, incorporándose nuevos articulistas como Franco Orgaz, Antonio Maquerie o Álvaro Uría. La mayoría de secciones fijas se mantienen y continúan en la misma línea, pero aparecen otras nuevas primando la importancia de los arreglos y se anima a la afición a organizarse y formar *Hot Clubs* en sus propias ciudades. De igual manera, se hallan incontables ejemplos de reportajes, críticas y reseñas sobre las extravagancias de los músicos. Los últimos números de la revista fueron un espejo de la evolución estilística del jazz (Luján, 2019). El cambio de actitud no fue uniforme, ya que los continuos ataques xenófobos permanecían; la gran novedad se basó en que se permitían las defensas abiertas al jazz. La revalorización del jazz fue, en verdad, una actuación política basada en la apropiación de esta música por parte del Gobierno estadounidense. Este giro coincidió con el surgimiento de lo que Ángel

Llorente ha denominado nueva crítica del arte, caracterizada por la defensa de la vanguardia estadounidense. Es claro que la censura no se estaba amedrentando, de hecho, se hallaba en su máximo esplendor. Los gestos occidentalistas de España no fueron correspondidos por EE.UU. que apoyó su exclusión de Naciones Unidas, del Plan Marshall y de la OTAN. El ostracismo político afectó también a la música, pues los grandes del jazz no se dejaban ver por tierras españolas al considerarlas territorio ocupado (Iglesias, 2010). Como ya se ha adelantado, esto estaría a punto de cambiar con la venida de la Guerra Fría entre capitalistas y comunistas.

No ocurrió lo mismo con el *blues*, que a pesar de ser uno de los principales impulsores del jazz, en España se recibió como una parte del mismo. El *blues* no tenía esa imagen de sofisticación y complejidad musical. Era más crudo, más «auténtico» y se ofrecía una visión de Estados Unidos más asociada al legado de la esclavitud y el sistema de segregación. Los mundos artísticos se focalizan en tratar de decidir qué es y no es arte, por tanto, la autenticidad es un valor crítico necesario: el juicio musical es un juicio social. No es una cualidad intrínseca en los objetos o sujetos, sino una cuestión de interpretación, construida desde posiciones culturales históricamente situadas. Al identificar el «verdadero» jazz como la expresión directa de una «raza», participa en una apropiación y divulgación reduccionista que toma una parte auténtica de los distintos géneros musicales asociados a la comunidad afroamericana como la esencia para definir a un grupo étnico. El texto está implícitamente negando las diferencias y variaciones internas de la comunidad afronorteamericana y naturalizando la interpretación de esta música como algo innato y puro de las personas negras. Plantea una supuesta actitud empática y ensalzadora, pero conecta con un discurso históricamente recurrente: la idea de que la población negra es más natural, sincera y espontánea que la blanca. Frente al talento y genialidad innata que se les atribuye, se ensombrecen otros valores como la capacidad de aprendizaje, disciplina o desarrollo de la voz individual (Pedro, 2020).

Precisamente, es esto lo que comenzaba a ocurrir en el discurso oficial español al pretender mostrar cierta tolerancia con los afroamericanos. Como se recoge en la entrevista realizada con Iván Iglesias, el cambio cosmético del régimen -para que los aliados lo tuvieran en cuenta y así poder reintegrarse en el sistema internacional- se realizó matizando sus opiniones en línea con el fascismo, sus discursos racistas sobre la

música «judeo-masónica-negroide». Se estaba construyendo una plática entorno a el jazz con eufemismos, pues ahora era la «música popular de los negritos», algo perteneciente a ese «exótico y simpático» grupo étnico, ya no era negroide y degenerada⁵.

A finales de 1946, la escena barcelonesa recibió a George Johnson y su Quinteto de Harlem, primeros músicos negros en actuar y que proporcionaron los sonidos más actuales del jazz. Gracias a esto, en 1947 se refundó el *Hot Club* de Barcelona definitivamente, lugar donde las *jam sessions* fueron cada vez más frecuentes y arroparon el inicio de carrera de algunos célebres personajes como Tete Montoliu. Ese mismo año, Alfredo Matas funda el Copacabana y contrata a la Orquesta de Hilda, la cual incluía a Don Byas recién llegado de París. Don Byas que había tocado con Parker y Gillespie conocía el estilo vanguardista del *bebop* y lo transmitió a Tete Montoliu y Manuel Bolao (Torra, 2009). Ese mismo año reanuda actividades el *Hot club* de Granollers, el panorama barcelonés sirvió de inspiración para los clubs de otras ciudades como Valencia o Palma de Mallorca (Iglesias, 2017, pp. 135-143). En 1948 se funda el *Hot Club* de Madrid, en sus *jam sessions* se podía observar improvisar al trompetista Joe Moro, el saxofonista Napoleón Zayas y a unos jóvenes Pedro Iturralde y Vlady Bas. Asimismo, a vocalistas como Lolita Garrido, Elia Fleta, Dona Hightower o Antonio Machín (García, 2012). Los pianistas crearon una música amable de consumo en compensación a los vientos y percusión del jazz. Las orquestas coparon el interés del público y Hollywood apoyó a estos divulgadores de arreglos, entre ellos a José Iturbi. Por otro lado, Xavier Cugat y su violín hicieron moverse a gentes con ganas de moverse poco (Vázquez, 2014, p. 259).

En 1946 se nombró jefe de la Sección Musical del Sindicato Nacional del Espectáculo a Sigfredo Rivera, uno de los compositores y directores de jazz más importantes de los años 1940. Un año después, el Club de música de Jazz de Madrid organizó dos Festivales de Música Moderna y la Asociación de Prensa patrocinó el estreno de la ópera jazz «Soñando con música», obra de Los Austriacos (Iglesias, 2017, pp. 135-143).

En cuanto al *bebop*, difería de los estilos precedidos por el abandono de la continuidad rítmica y el alargamiento de las bases armónicas. La sección rítmica ya no aseguraba la

⁵ Véase Anexo II.

construcción de los cuatro tiempos de forma regular con acentuaciones insólitas. Como referentes de EE.UU. podían encontrarse Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Thelonious Monk o Al Haig. Las cantantes también cumplieron un importante papel en la difusión del jazz en este periodo, Ella Fitzgerald al frente de los Delta Rhythm Boys o los Ink Spots o, en el otro extremo, Mahalia Jackson máxima representante de los espirituales negros (Vázquez, 2014, p. 260). En España, esto supuso toda una guerra crítica entre intelectuales. Tete Montoliu realizó un alegato a favor del *bebop* en respuesta a las detracciones. El joven músico ciego dejó reflejada su habilidad para el jazz recogiendo el pensamiento de la época, defendiéndose con sólidos argumentos. A fin de cuentas, se trataba de una polémica de carácter estético: el *bebop* frente al jazz clásico o el *swing*, lo nuevo frente a lo antiguo, la modernidad y la tradición, quizás una dualidad inherente a la propia evolución de los estilos musicales (Luján, 2019).

La aceptación del jazz en España animó a las autoridades estadounidenses a efectuar un mayor esfuerzo económico trayendo, por ejemplo, a Lionel Hampton. Tras su visita, se potenció la creciente relevancia de las grabaciones sonoras en la difusión del jazz en España. El nuevo marco político y el clima de confianza mejoraron las expectativas empresariales tras la autarquía, lo que facilitó la instalación definitiva de discográficas norteamericanas como EMI, RCA-Victor o Decca. La distribución del disco de vinilo de 7 pulgadas y 45 rpm, así como aparatos capaces de reproducirlo se estaba desarrollando, por fin, en el país. A pesar de esto, la radio no desapareció, pues la fina línea que separaba al jazz entre lo popular y lo culto tuvo presencia en las grabaciones que la Embajada dio a *Radio Madrid* (Iglesias, 2011). Igualmente, con la venida de militares norteamericanos se había de crear un espacio para ellos, lo que explica que en radio SER comenzara a emitirse el mítico programa *Casino Fin de Semana* por Eduardo Ruiz Velasco (García, 2012).

En 1948 la difusión de la música ligera y del jazz llegó hasta el punto de convertirse en una temática prioritaria. A estas alturas, Radio Nacional de España programaba a diario contenido dedicado al jazz y Radio Miramar recuperaba su programa «Jazz». En la capital hubo un curso de verano para jóvenes norteamericanos estudiantes organizado por Manuel Fraga Iribarne, futuro Ministro del Ministerio de Información y Turismo que

impulsó el jazz en la ciudad. Para ello funda la revista efímera «Jazz Crisis» entre 1949 y 1950 (Iglesias, 2017, pp. 135-143).

Esta época se esclarece acudiendo al número de marzo de 1948 de «Ritmo», cuya portada muestra al trompetista de jazz Joe Grifoll. Esto puede interpretarse como indicio de un nuevo avance en la revista desde el año anterior. En la segunda página se muestra una ilustración humorística sobre el *boogie-woogie*⁶ y la música moderna, esta vez, desde la complicidad hacia el jazz. Aún más sorprendente es el un artículo de Luis Araque sobre la tendencia de la obra corta, donde compara a Scarlatti, Mozart, Schubert o Falla con Ellington, Gershwin y Porter (Araque, 1948, p. 6). Esta cuestión, literalmente prohibida en 1942, merecía ahora ser publicada y digna de mención sin censura, en efecto, en pos del acercamiento a Estados Unidos. Por otra parte, los artículos se abren al mundo tratando temáticas sobre la música en Chile o en Londres. Al igual, se dedica un apartado únicamente al cine y la música, donde se habla repetidamente de jazz, *swing* y *New Orleans*. En la página 19 vuelve a posicionarse el «Noticiero de jazz y de música ligera», donde entrevistan a Don Byas en una charla acerca del jazz actual y, por ejemplo, argumenta por qué Dizzy Gillespie no es el creador del estilo *bebop*. A continuación, la siguiente página se dedica por entera a la improvisación y el arreglo, cuya gran imagen acoge a una Ella Fitzgerald sonriente, la cual es ahora mencionada como cantante «de color»⁷. Finalizan en la página 23 con una foto de Luis Rovira con su orquesta⁸.

Las transformaciones estratégicas tuvieron efectos muy distintos en el cine musical y el teatro lírico. Para la cinematografía española fue un duro golpe, ya que perdieron protagonismo ante la vuelta de los filmes de *Hollywood*, cuyo Gobierno a través de este medio difundió de forma propagandística el modo de vida estadounidense, como en «Orchestra Wives», aprobada por la censura en 1946. Por otra parte, los compositores más célebres de teatro musical como Francisco Alonso, Jacinto Guerrero y Sorozábal acogieron con moderación los nuevos estilos y formas del jazz, adaptando los recursos habituales de la música popular norteamericana de manera más consciente y sistemática, como la adhesión instrumental de batería, saxofones o la inmersión de *swing* y *blue notes*.

⁶ Véase Anexo III: Figura 3.

⁷ Véase Anexo III: Figura 4.

⁸ Véase Anexo III: Figura 5.

Según Alonso, que el género chico se mantuviera inmutable era incongruente, ya que existía una crisis de audiencia porque los gustos del pueblo evolucionan. También el baile tuvo su papel; el *boogie-woogie*, internacionalizado con la película «Reclutas» en la que The Andrews Sisters bailaban y cantaban, comenzó a plasmarse en operetas como «Fin de Semana» con música de Jorge Halpern y en revistas como «¡Oh, bugui, bugui!» con música de Antonio Vilás Algueró (Iglesias, 2017, pp. 135-143).

Para finalizar, se ha de recalcar la cuestión de cómo el jazz pasó a ser arte en cuanto dejó de ser bailable o, por lo menos, cuando ya no se podía unir de una manera tan clara. Esto se explica muy bien en un estilo tan exitoso como es el *boogie-woogie*. Realmente, es la oposición del *blues* como arte: el *blues* que se baila es el *boogie*, es más movido, más rápido, por lo demás es lo mismo; sin embargo, no forma parte de las historias del *blues* porque no se considera algo «auténtico» para escuchar, como arte⁹. Esta identificación con la legitimación como arte de la música de los afroamericanos en EE.UU. y, posteriormente, en España introduce un cambio sustancial no solo con respecto a la tradición europea de música «clásica», sino también contra los principios básicos del nacional-catolicismo y de la construcción de la identidad nacional española. La llegada de músicos estadounidenses negros, la programación de estos conciertos por parte de los *Hot Clubs* no tiene un componente abiertamente antisistema, pero su misma producción en el contexto de la dictadura es sintomática del comienzo del aperturismo, en contraposición a la proyección de la «cultura oficial» del régimen (Pedro, 2020).

3.3 La entrada del jazz y arte extranjero como propaganda cultural

Como se ha podido leer anteriormente, la política de propaganda cultural del régimen franquista no fue en una única dirección, pero tampoco fue categórica, de hecho, sufrió un abrupto cambio conforme la derrota de los países del Eje comenzaba a ser una realidad. Así pues, se pasó del rechazo más exacerbado hacia las manifestaciones extranjeras y llevando a cabo una autarquía también cultural, a la permisión de la entrada de música y

⁹ Anexo II.

filmografía estadounidense en aras de un acercamiento al país que se estaba posicionando como primera potencia mundial.

Según Iglesias (2011), la propaganda es un intento sistemático y organizado de influir mediante la comunicación en el pensamiento o comportamiento de una audiencia amplia. Más que como acción, interesa como proceso informativo y persuasivo que ha de estudiarse teniendo en cuenta emisores, medios, contenidos, técnicas, receptores y efectos. Sin embargo, la definición y engranajes de esta ha supuesto un largo debate entre los teóricos a lo largo de la historia.

Destaca la historia de la propaganda acometida por Vázquez Liñán (2012), quien expresa las diferencias terminológicas de la palabra comenzando por Pizarroso, autor que creía en el término como un proceso comunicativo que incluye información y persuasión, teniendo como objetivo esencial la difusión de ideas. Dicha persuasión implicaría la creación, reforzamiento o modificación de la respuesta. En la misma línea, Violet Edwards propone la inclusión del concepto «intencionalidad deliberada del propagandista», orientado a influir en los individuos; por el contrario, Oliver Thomson eliminaría lo deliberado y sistemático debido a que gran parte de la difusión de ideas políticas o religiosas habría sido con poca o ninguna premeditación, habiendo mensajes creados con intención propagandística y otros que se la dan a posteriori.

Fue en el período de entreguerras cuando la propaganda política comenzó a interesar desde el punto de vista científico, especialmente promovido por los Estados Unidos y el Instituto para el Análisis de la Propaganda (IAP) creado en 1937. Es entonces cuando las connotaciones negativas que llegan hasta el día de hoy se forjan. En este período surgen interesantes ideas como la de Lippmann, quien argumenta que se trata del esfuerzo por alterar la imagen ante la que los individuos reaccionan con el fin de reemplazar un modelo social por otro, esto es, la propaganda como forma de «construcción del consenso o *manufacturing consent*. Lasswell incidiría en esto definiendo propaganda como la dirección de las actitudes colectivas a través de la manipulación de los símbolos significativos y Bernays bautizaría a este punto de vista como *engineering of consent*. Esta corriente viene a decir que somos gobernados y que nuestras mentes, gustos e ideas son moldeados y generados por personas que no conocemos. Así, el principal cometido del gobierno de propagandistas es el de filtrar e interpretar la compleja realidad para la

población. Por su parte, Chomsky y Herman retoman esto en su obra «Manufacturing Consent», pero difieren en que sea un acuerdo voluntario del ciudadano por el cual cede parte de su libertad al gobierno por motivos prácticos, sino que en realidad se trataría de un sistema impuesto de propaganda sistemática. La libertad de expresión existiría, pero sólo de forma superficial, ya que tal y como está estructurado el sistema supondría un proceso complejo el crecimiento de opiniones disidentes. Por último, Larson afirma que en la propaganda y en el proceso persuasivo por el que cambia actitudes, creencias opiniones o conductas, el papel de del receptor es el crucial. Sólo si existe el componente de autopercepción tendrá éxito la campaña propagandística.

En cuanto a herramientas concretas usadas por los propagandistas, la IAP difundió tras la Primera Guerra Mundial el «ABC del análisis de la propaganda» para la población en el que se introducen términos como el *Name calling*, consistente en calificar ofensivamente usando etiquetas que relacionan a una persona o idea con un símbolo negativo o el *Glittering generalities*, el recurso anterior, pero usando imágenes emocionales positivas.

Igualmente, puede hallarse el Transfer o transferencia de prestigio, autoridad o respeto que algo o alguien nos merece a la idea que el propagandista defiende. En esa misma corriente, el Testimonial consiste en que una persona admirada u odiada diga que una idea determinada es buena o mala y estos recursos aumentan así la credibilidad del mensaje mediante fuentes autorizadas. De otra forma, se puede realizar el *Plain Folks*: donde se muestra al candidato como un hombre sencillo del pueblo, dirigidos de forma directa al receptor estarían el *Card Stacking* o preparación del terreno para que el mensaje cale en un público determinado y el *Ban Wagon*, donde se apela al temor de ser diferente a los demás.

Por otra parte, Jean Marie Domenach, citado en Vázquez Liñán (2012), publicó unas reglas fundamentales del funcionamiento de la propaganda: a) de simplificación y del enemigo único en ella se explica que la propaganda siempre se esfuerza en lograr la mayor simplicidad posible, b) de exageración y desfiguración -se resaltan las informaciones que son favorables al propagandista, descontextualizando la información para apelar a su interpretación arbitraria-, c) de orquestación -se repiten constante de una o varias ideas con la máxima de no cansar el receptor, para ello, se presentará bajo diversas apariencias a través de diferentes medios de comunicación-, d) de la transfusión -en esta, el

propagandista debe actuar sobre un periplo preexistente como son las fobias, las filias o los prejuicios, reorientando a la masa hacia su terreno utilizando la apelación a los sentimientos-, e) de la unanimidad y del contagio basada en la presión de grupo y f) de la contrapropaganda -se dirige la fuerza a combatir las tesis del adversario localizando y atacando los puntos débiles de la propaganda contraria-.

Muchos de estos aspectos, aunque simplificados para la mejor comprensión del lector, serán los que se encontrarán dentro de la propia propaganda franquista, aunque antes de entrar en ella, se ha de realizar un recorrido por las bases ideológicas de la misma como fueron los totalitarismos europeos del siglo XX, quienes dan un paso más control absoluto del Estado de los medios de comunicación y cultura gracias a la organización centralizada y piramidal de única línea, donde sólo existía una propaganda permisible. Esta, totalmente opuesta a la visión de Edelstein y entendida como método de conquista y mantenimiento del poder que pretende llegar a todas las parcelas de la vida del ciudadano con el objetivo de cambiar globalmente su cosmovisión y convertirlo en un hombre nuevo (Vázquez-Liñán, 2012). Es en este punto donde podría traerse a colación la perspectiva de la biopolítica de Michael Foucault, pensador que concluía que el objetivo del poder político era el del control sobre las conductas, los cuerpos y los procesos vitales de la población: lo cual podría llevarse a cabo en distintas instituciones como las cárceles, los colegios, el ejército e incluso los psiquiátricos (Jordana, 2021).

En el caso de la Unión Soviética, se definía la propaganda como «propaganda de partido», cuyo objetivo era la transformación de la sociedad tomando como base la interpretación soviética del marxismo. Lo que no aportara en esa dirección sería pues descartado, marginado o perseguido. Sin embargo, antes de convertirse en propaganda destinada al mantenimiento del poder, Lenin la había concebido como revolucionaria, consiguiendo que agitación y propaganda forman parte de un todo que está en el centro del sistema soviético. En definitiva, sin propaganda no habría sistema.

Según Sevillano Calero (1999), en el planteamiento de los fascismos, la imposición de los mismos en la sociedad era gracias a la violencia, ya que esta no era un medio sino un principio ideológico esencial que ayudaba a mantener su cohesión. La conquista de las masas fue su otro objetivo central, así como el proceso de nacionalización de las masas a través del simbolismo político, los ritos, las concentraciones y el arte monumental,

produciéndose la difusión de una especie de culto religioso que aspira a realizar el ideal de ciudadano, dedicado en cuerpo y alma a la nación. Por último, la integración y homogeneización de la sociedad en el nuevo estado totalitario pretendía asegurar la obediencia al régimen, despertando y fomentando la creencia de su legitimidad en el carácter carismático de la autoridad de una única figura de poder.

En la Alemania nazi la población había sido atomizada y movilizada a través de un sistema del terror y sofisticadas técnicas de propaganda que pretendían incidir en lo cotidiano, basándose en disponer del sistema nervioso de las masas a través del miedo y la exaltación (Vázquez-Liñán, 2012). Esto sería, de nuevo, una forma de biopolítica consolidada.

El modelo fascista de la Italia de Mussolini sería la base ideológica sobre la que se formaría el falangismo español, usando métodos de coacción y persuasión ideológica a través de la manipulación y la movilización de las masas, especialmente a través de los sindicatos, la política laboral y social controlados por el partido único. La gran diferencia en España fue el papel de la iglesia católica, debido a que la cultura y la enseñanza quedó en manos de esta con una penetración marginal de la falange. Estos últimos tenían el control directo de los medios de comunicación, lo que explica las pretensiones que inspiraron la Ley de Prensa del 1938 orientada a crear una cultura popular y la formación de una conciencia nacional según el modelo italiano (Calero, 2012).

Gracias a ello, algunos temas de la propaganda franquista sí que habían alcanzado un éxito relativo en el imaginario colectivo. Fue el elemento carismático en torno al mito del «Caudillo» el que constituyó, en todo momento, el eje integrador y articulador del ideario y la propaganda del régimen, convirtiéndose la figura de Franco en catalizadora de todos los valores del régimen, artífice de todas las consecuciones políticas y sociales, y, en última instancia, garantía de continuidad en beneficio del orden y la paz. Otra de las grandes formas de propaganda franquista fueron la identificación de la música como un elemento más de la cultura: Ibañez Martín, Ministro de Educación durante el régimen franquista y Laín Entralgo, intelectual falangista, la definieron como el pensamiento único que garantizaba la perduración y reproducción del régimen, también como constructora de mitos patrios, principios de españolidad, catolicidad, actualidad y eficacia. Falange y las iniciativas de sus organismos fueron encaminadas a la difusión y

censura de esta, así como estrategias que llevaron a cabo para captar a las masas hacia la órbita del pensamiento oficial. Las finalidades de fueron la implantación y difusión del pensamiento falangista, tanto de aquéllos que promovieron actividades o géneros - particularmente los relacionados con los himnos y el folclore-, como de los que los censuraron. No parece descabellado pues, afirmar que la política musical del nazismo pudo influir en la toma de decisiones en esta materia por parte de la Vicesecretaría. Sin embargo, más tarde se inhibía de sus responsabilidades sobre «todo lo referente a Música», que terminó recayendo en Propaganda Oral y Educación Musical. (Pérez-Zalduondo, 2011).

Para finalizar, es de importancia comprender los mecanismos propagandísticos que desde *Washington* se usaron en la España franquista. Sus principales objetivos consistieron en la evolución de las relaciones internacionales con la Guerra Fría, un vínculo bilateral con especial atención a la ayuda económica, la presentación de la amable realidad estadounidense, popularizar el modo de vida americano y las excelencias de su cultura. El aparato propagandístico norteamericano tuvo misión de vincular la victoria militar aliada a la democracia, centrándose en las críticas a la Unión Soviética. Los programas radiofónicos y cinematográficos fueron los que mayor presencia social obtuvieron debido a las altas tasas de analfabetismo que existían en el país. El cine de *Hollywood*, ya el pasatiempo predilecto de los españoles de la época, no costó esfuerzo implantarlo a partir de 1945, aunque sí la instrumentalización de las emisoras locales y la TVE como vehículos del mensaje de EE.UU. El carácter dictatorial del régimen animó al gobierno americano a potenciar como instrumentos de relaciones públicas los distintos programas culturales activados en España, así como los centros y eventos culturales, las bibliotecas y los programas de intercambio (León, 2009).

Teniendo en cuenta que el primer lustro de la dictadura trajo una dura represión, control y censura a la cultura por el proceso de nacionalización de la población española, se hará un repaso por la prensa a nivel nacional para observar estos mecanismos.

Avalando el apoyo franquista a los países del Eje, en el Diario PROA de León (1 enero 1941, pp. 1-2), se observa un retrato de Franco junto a un titular con palabras de Adolf Hitler, el cual había pronunciado un discurso donde atisbaba la victoria más grande de la historia de Alemania. En este mismo número bajo la columna de Cartelera, se encuentran

varios títulos de película como «Abuso de confianza» siempre puntualizando el habla en español. Y es que, tal y como recoge Pérez Zalduondo (2011), en 1941 se había instituido de modo definitivo en el cine el doblaje obligatorio de las películas al castellano, medida precedida por una virulenta campaña españolizadora en todos los ámbitos de la vida social. Cuando la censura idiomática se extendió a la música radiada, a los criterios políticos se sumaron los morales y xenófobos.

En Granada, en el Diario La Prensa (6 enero 1941, p. 1) podía leerse en la primera página que «la mayoría de Francia es favorable a una colaboración cordial con Alemania», y al mes siguiente, se narra la fuerte alianza entre Alemania e Italia que el propio Mussolini ratificaba en sus discursos, así como el hundimiento de ocho barcos de la flota inglesa por la aviación alemana (24 febrero 1941, p. 2).

El Adelanto, Diario de Salamanca (1 octubre 1941, p. 2) recogía un interesante texto donde se hablaba del «Caudillo» y los problemas internacionales de España recordando que los únicos que reconocieron al Gobierno Nacional, salvador de la nación española, fueron Alemania, Italia y Portugal y que la guerra, haciendo referencia a la europea del momento, vuelve a situar a España en el lugar que le corresponde para tomar parte en el momento de dictar las normas de la «Nueva Europa». Era por esos motivos por los que Franco tenía entrevistas importantísimas con los hombres que regían los destinos de Alemania e Italia. Por último, resaltaba la importancia de una alianza contra el Comunismo como una Cruzada mundial. Seguidamente, se mostraba cómo una división alemana ocupaba doscientos diez fortines soviéticos (p. 8).

Por tanto, puede atisbarse cómo en la prensa giennense podría encontrarse una información semejante, evolucionando al mismo ritmo que la ideología del régimen necesitaba. En 1941 se podía leer en la portada del Diario Jaén un gran titular que informaba de cómo los alemanes continuaban su impetuoso avance contra el frente ruso, así como todos los «contraataques rojos» habían perecido (26 septiembre 1941, p. 4). Unos días más tarde alababan las «novedosas tácticas de los ejércitos del Reich», junto al lado de la «Crónica de Berlín», columna que hablaba del Mariscal Brauchistch y su «eficacia como mano derecha de Hitler». Asimismo, animaban a los productores españoles al reclutamiento para aquellos que «quisieran» ir a Alemania en Huelva, Madrid y Barcelona (7 octubre 1941, p. 3), haciendo alusión a la creación de la División

Azul, formación militar franquista de ayuda a los países del Eje en la Segunda Guerra Mundial.

La necesidad de señalar como nocivo lo extranjerizante, democrático y aliado, llevó a que el jazz fuera denostado como música. Por ejemplo, A principios de este mismo año, en la revista Ritmo (enero 1941, p. 5) se halla un artículo de E.L. Chavarri titulado «Contra la Prostitución Musical». En ella, el autor demandaba que el Estado interviniese para proteger las creaciones artísticas. Ya que las obras más puras y sublimes, creaciones de los grandes genios debieran ser sagradas y son las que sufrían tales horrores, estos son, los de la hibridación y la mezcla. Cuenta cómo en la playa con «muchachitas muy descotadas» y hombres estilo «americano» se ponían a bailar un baile de doble intención lleno de sensualidad y parejas apretujadas. Haciendo referencia entonces a las llamadas chicas topolino y los chicos *swing*, considerados por el régimen como disidencias a eliminar, muy emparentados con la asociación de la cultura de masas feminización de la modernidad (López-Hidalgo, 2023, p. 110). Mostrando, igualmente, la obsesión que las autoridades tenían hacia la músicaailable profundamente relacionada con el jazz en la época (Iglesias, 2017). Desde la orquestina, surgía entonces el mayor envilecimiento musical: un ritmo irreverente del jazz que tocaba en tiempo de fox-trot la marcha Lobengria y el Estudio en Mi mayor de Chopin. Según Chavarri, la cantante, para él una «bocina de cartón» cantaba el Adagio de la Patética de Beethoven y todo esto, para su agravio, fue muy aplaudido. Unos meses más tarde, en la revista mencionada (abril 1941, p. 5) Francisco Padín, en la misma sección «Contra la Prostitución Musical», le da la razón al Sr. Chavarri afirmando que el Estado debería ocuparse de que no se envilezcan ni degraden, en poder de orquestinas más o menos influenciadas por el jazz, el cual define como ritmo negroide (música de cacerolas, estridencias y patadas) las composiciones emanadas en momentos sublimes de inspiración de Beethoven o Wagner, pidiendo que se guardara un mayor respeto a las obras de compositores nacionales como Manuel de Falla, Joaquín Turina, Granados, Albéniz o Halffter no prodigándolas en salones de baile con jazz.

En prensa no especializada, también se encuentran algunos ataques hacia este tipo de música como en Hispanidad (mayo 1941, p. 11) donde se comparan las comedias de Muñoz Seca, el jazz que «tanto atormentaba a sus oídos», pues una melodía se pierde

entre ruidos y disonancias para volver a perderse y terminar en punto, pero, según el crítico, difieren en que nada que recuerde a las dislocaciones del jazz puede tener cabida en las obras de Muñoz porque «eso» ni es, ni puede ser español. En el mismo sentido, en la Hoja Oficial del lunes, editada por la Asociación de Prensa (19 mayo 1941, p. 2) se recogía cómo el jazz también estaba dentro de la zarzuela de forma irremediable y muy a pesar de la cultura española. El autor exponía que el maestro de las Castañuelas por Ramos Castro, como tantas otras obras de la época, eran una simple mercancía deleznable a ritmo de jazz y no de zarzuela. En dicha Hoja Oficial del lunes también encontramos una noticia que anuncia que en el Teatro Calderón se estrena la zarzuela «Manuelita Rosas» (10 febrero 1941, p. 2), la cual cuenta cómo la zarzuela agoniza por los nuevos gustos de los públicos, cambiando el género grande, mercantilizando su arte y dedicándose al género frívolo con mucho jazz, *blues* y poca gracia en los diálogos y menos en los momentos líricos.

Sin embargo, no en todos los lugares se hablaba de esta forma de la música de moda: en las Islas Baleares no se ha encontrado ninguna crítica negativa hacia ella, más bien una muestra de todas las veces que se programaba y el éxito que tenía entre el público. En el diario Baleares: Órgano Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (19 enero 1941, p. 3), donde se anunciaban películas alemanas en Rialto, en versión original con subtítulos en castellano, lo cual significa admitir que en esta clase de revistas cinematográficas hay mucho que aprender del yanqui, su agilidad, escenarios y el ritmo de su música de jazz que crearon. Este mismo diario ya intuía que la formación de la Orquesta Gran Casino sería una gran sensación entre los adeptos del jazz (27 marzo 1941, p. 3), asimismo, anunciaba el segundo gran concierto de música moderna (así se referían al jazz) organizado por el Palacio de la Música en Palma de las orquestas Melodians, Los Trashumantes y de Luis Rovira (6 febrero 1941, p. 3) que fue un gran éxito de la que aclaman como una música estridente y modernísima, especificando que la Orquesta Luis Rovira, dentro de sus extravagancias, tiene un fondo artístico que es lo más difícil de expresar. También, en La última hora: periódico de información literario y artístico -con una columna exclusiva para la música de jazz- recogía esta noticia, dejando patente que cosecharon muchos y merecidos aplausos con bises y que estas músicas estaban de moda entre la gente moderna (17 febrero 1941, p. 1). Otro periódico de Mallorca, La

Almudaina: Diario de la mañana incluye la misma noticia, reflejando el gran éxito entre la población (18 febrero 1941, p. 1).

Viajando a otros territorios, en La Rioja se encuentra el Diario político, que expone cómo en el Café Suizo se celebraban bailes amenizados por la orquestina «Ideal-Jazz» (1 enero 1941, p. 4); o como se hablaba en el periódico de Valladolid, Libertad: Diario Nacional-Sindicalista, sobre un estreno en el Cinema Radio «Esto es música» revista cinematográfica con música de jazz (30 enero 1941, p. 3). Por otra parte, en Barcelona, tal y como se incluye en la publicación Pueblo: Diario del Trabajo Nacional, se habrían realizado actos organizados por la Obra Sindical Educación y Descanso en auxilio del demoledor incendio en la ciudad de Santander, incluyendo en el programa un concierto de jazz-hot (26 febrero 1941, p. 4).

En el caso de la provincia de Jaén, fue en esta época donde aparecían menciones a espectáculos muy en consonancia con la nueva imposición unitaria española del franquismo. En la columna de Cine, se hacían eco del gran éxito que habían tenido en cartelera las películas como «El galante esquiador» y «Gloria del Moncayo» con múltiples motivos folklóricos españoles y música muy selecta. Si se investiga acerca de los directores de las dos producciones cinematográficas, se llega rápidamente a quién estaba tras ellas: Luis Trenker y Juan Parellada, es decir, películas españolas y austro-húngaras, en íntima relación con el Tercer Reich y las potencias del Eje (Diario Jaén, 5 octubre 1941, p. 7). En este mismo número, se anunciaba un concierto dirigido por el maestro Cebrián con un programa íntimamente relacionado con lo que comenzaba a exportarse como «marca española»: un pasodoble de Fernández Lorenzo, el poema lírico Una Noche en Granada del propio Cebrián, El Amor Brujo de Manuel de Falla, fragmentos de una zarzuela de Serrano y un último pasodoble de Juan Quintero (Diario Jaén, 5 octubre 1941, p. 5). Este repertorio, a excepción de la Romanza sin Palabras de Tchaikovsky, conformaba una estructura clara sobre lo que debían escuchar los giennenses en ese momento. Esto, no sólo confirma los mecanismos del régimen para con la nueva moral falangista, sino también las propuestas que comenzaban a hacerse de apropiación de la cultura andaluza como la imagen unitaria de la España a exportar.

Dando un salto en la línea cronológica de la década de los 1940, comienzan a observarse, a partir de 1945, guiños hacia el país que comenzaba a erigirse como primera potencia

mundial. En una noticia con gran titular, se proclamaba la venida a Madrid del nuevo embajador de los Estados Unidos, Mr. Norman Armour y cómo personalidades españolas como el Ministro de Asuntos Exteriores lo recibió personalmente en el aeródromo de Barajas (Diario Jaén, 14 marzo 1945, p. 3).

Igualmente, las producciones estadounidenses, algo que sería inimaginable al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. En Jaén, en el teatro Darymelia se programaba «Los hermanos Marx en el Oeste» y, con toda naturalidad, se comenta el argumento de la película de 1940 que, hasta ahora, no parecía resultar tan «divertida» en las salas giennenses (Diario Jaén, 21 enero 1945, p. 7). En dicho teatro, unos días más tarde se programaba «Tráfico de Diamantes» y «Enviado especial», con críticas muy favorables hacia los filmes estadounidenses. En la columna dedicada al Cine del 7 de febrero del mismo año (Diario Jaén, p. 8), se realiza una reseña sobre «Follow The Boys» y la actriz Jeanette McDonald, siendo la película nombrada literalmente en su idioma original, algo que, sin lugar a dudas, habla de la transformación que las leyes franquistas estaban sufriendo a siete meses del fin de la Segunda Guerra Mundial, pero ya con claros atisbos de victoria por parte de los países pertenecientes a la Alianza Aliada. Asimismo, circulaban noticias sobre actores de Hollywood como Errol Flynn y su casamiento. A pesar de estos acercamientos hacia Estados Unidos, en otros espacios dedicados a la cinematografía como el cine Cervantes o Cinema España, continuaban encontrándose títulos españoles como «La vida comienza a media noche» protagonizada por Marta Santaolalla, una de las grandes artistas del momento (Diario Jaén, 11 marzo 1945, p. 6).

Llama la atención cómo en la prensa giennense, en la sección de teatro, se puede observar una gran imagen de Trudi Bora y el anuncio de su nuevo espectáculo «Maravillas Artísticas» (Diario Jaén, 18 febrero 1945, p. 7). No es una casualidad que una vedette estuviera obteniendo tanta atención en las tablas de la España del primer franquismo y que, junto al cine norteamericano, se fuera monopolizando la industria del espectáculo español. Si bien suponía una herramienta propagandística de la dictadura para conseguir entablar relaciones con los Estados Unidos, también suponía una vía de escape para las músicas de jazz y las mujeres artistas de la época.

Al igual, en el resto de España comienzan a realizarse estos cambios en los medios de comunicación. Por ejemplo, en El Eco de Sitges se relata cómo en el Prado Subureense se

dio un gran baile a ritmo de los Íberos del jazz, orquesta de la época, con mucho éxito (14 enero 1945, p. 3). En Barcelona se realizó un «gran Price» de jazz, según La Prensa: Diario de la tarde de información mundial, o guerra de jazz por las Orquestas Plantación y Gran Casino -escribiendo incluso el título del concurso, literalmente, en inglés- (17 febrero 1945, p. 3). Asimismo, la sala Amaya, llamada el palacio del swing, promocionaba con éxito por sus exhibiciones de jazz, hot y swing contando con las orquestas más famosas de la época (15 marzo 1945, p. 3). El Diario de Burgos (17 febrero 1945, p. 6) presentaba que la modernidad lo había invadido todo, especificando que la música iba orientada a nuevos rumbos para satisfacer a los amantes de lo swing en los locales de espectáculos.

En las salas de cine nacionales también se leían títulos de películas hooliwotienses por ejemplo, la programación en el cine Alcázar de Barcelona se basaba en «Mr. Hyde desaparece», «El alegre bandolero» y el del Tivoli estrenaba «Los Hermanos Marx en el oeste» (La Prensa: Diario de la tarde de información mundial, 22 febrero 1945, p. 3). En La Rioja, como conocemos por el Diario Político, el Cinema Diana proyectaba «El arca de oro», cuya película mostraba, según esta fuente (1 abril 1945, p. 8), que los norteamericanos son maestros en el difícil arte de realizar películas musicales, especialmente cuando incluían al jazz.

También en la radio valenciana, como se refleja en Jornada: Diario de la tarde (27 febrero 1945, p. 7) existía ya un programa único llamado Panorama y variedades del jazz a las tres y media de la tarde.

Incluso en Ritmo comenzaba a abrirse a las abalanzas a los norteamericanos, recogiendo el medio siglo «triumfal» de la Orquesta Filarmónica de Filadelfia (enero 1945, p. 4). El propio nuevo editor de la revista, Fernando Rodríguez del Río, expone cómo el Teatro de la Ópera de San Francisco albergó la conferencia para «colocar los cimientos de una duradera y justa paz, tras cinco años de flagelación humana en los que millones de seres han estado combatiendo en los frentes y retaguardia» (mayo 1945, p. 3). Así pues, se puede atisbar cómo el discurso de apoyo a las potencias fascistas comienza a replegarse hacia una tercera persona omnisciente y alejada de la guerra. Asimismo, también se refleja la idea de España como Estado católico, ya que a continuación se deja constancia de que: «en los templos la música religiosa y sus cánticos han de ser el bálsamo que cure las

heridas abiertas por las metrallicas y el odio. Firmada la ansiada paz por todas las razas y regiones (...) No más música al servicio de ambiciones y de idearios que no se inspiren en amar a Dios y al prójimo». Sin duda, se trata de toda una declaración de intenciones propagandísticas en el medio musical más poderoso del régimen.

Los documentos abordados muestran una vez más cómo las músicas de jazz no eran un género en sí mismo, sino que se encontraban adheridas a la propia música del territorio español y que, independientemente de las campañas de desacreditación basadas en el racismo y el machismo exacerbado, el jazz sobrevivió por ser una música de masas entre la población española de la década de 1940.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta hace poco no existía una bibliografía extensa acerca de estas temáticas (Iglesias, 2011). Puede que esto se deba a la relación del jazz con las músicas populares urbanas - en adelante MM.PP.UU.- y a su interpretación primaria como música de masas no autóctona.

Las MM.PP.UU. han sido despreciadas por parte de la Academia durante décadas, tal y como advierte Green (2002), en la educación musical se perpetúa la exposición de los grandes maestros de la historia de la música y sus obras, los cuales crean una problemática. Pues, al centrarse en ellos, llevan al ostracismo al resto de manifestaciones musicales. De hecho, gran parte de la Musicología ha construido un discurso separando la música culta de las MM.PP.UU., viendo esta última como corrupción (Iglesias, 2017, p. 55).

Esto no fue, sin embargo, un impedimento para José María García Martínez, quien allá por 1996 publica una monografía dedicada por entero al conjunto de estilos musicales que conformaban la palabra jazz en la España del siglo XX. Del *fox-trot* al jazz-flamenco: el jazz en España 1919-1996 (García, 1996) supuso una revolución bibliográfica y una consulta de absoluta referencia para las personas que desearan indagar sobre esta historia. Haciendo un recorrido desde la llegada del *fox-trot*, el charlestón o el *ragtime*, el investigador muestra cómo ni una sublevación militar, ni una dictadura pudo detener la expansión de una música predilecta por el público.

En 1992, precisamente intentando entablar una recopilación de referencias bibliográficas, Javier de Cambra relata cómo la vida del jazz en España ha ido adquiriendo cierta normalidad, entre festivales internacionales, oferta discográfica avanzada, publicaciones periódicas como Cuadernos de Jazz en 1990, bibliografía específica del jazz en España minoritaria y bastantes menciones a traducciones de libros de jazz estadounidense. Asimismo, incluye producción nacional como la de Julio Coll, Miguel Sáenz, Antonio Muñoz Molina o el propio José García Martínez (De Cambra, 1992).

En la búsqueda de orientación informativa para su posterior estudio, Romaguera i Ramió (2003) aporta dos volúmenes divididos en varias secciones donde puede encontrarse

desde el origen etimológico de la palabra jazz a la relación entre jazz y cine, jazz y radio, jazz y publicaciones periódicas, jazz y teatro musical e incluso nombres -tanto masculinos como femeninos- que participaban de esta música en España.

Más tarde, de la mano de Pujol Baulenas (2005), se publica *Jazz en Barcelona: 1920-1965*, convirtiéndose esta en una de las monografías de mayor relevancia a nivel nacional, a pesar de estar centrada en la gran ciudad catalana, sin duda, capital del jazz español. Gracias a la fluidez del lenguaje y las múltiples referencias hemerográficas y radiofónicas, consigue sólidos argumentos que permiten ahondar en detalles de suma importancia para la reconstrucción de la historia de la música.

Otras publicaciones imprescindibles, desde 2005, son las del investigador Iván Iglesias. Con respecto al contexto histórico-musical y la función del jazz en la dictadura, se analizan exhaustivamente las relaciones del jazz con el medio político y social del momento a grandes rasgos (Iglesias, 2017). Igualmente, se vale de nuevas perspectivas como las de las MM.PP.UU., las relaciones del jazz con el franquismo desde sus contradicciones y más allá de la censura. Desmintiendo así muchos de los tópicos que a día de hoy se siguen encontrando en referencia al jazz español -el jazz como disidencia o su permisión arbitraria desvinculada de la venida de la Guerra Fría- (Iglesias, 2010). Por otra parte, la diplomacia pública estadounidense recurrió al jazz como música autóctona, lo que suponía un problema para la España franquista, pues se daba un rechazo al estilo por el carácter racial e ideológico (Iglesias, 2011). De otra forma, deja que la biopolítica permee en el estudio, poniendo de manifiesto el papel de la mujer en la España de la posguerra, de su importancia en la permeabilidad del jazz en esta época y otros asuntos como la censura en relación con el baile o la discriminación racial (Iglesias, 2013). Igualmente, dedica un artículo a la hibridación jazzística del caso español, esto es, el jazz-flamenco con su historia y sus límites (Iglesias, 2005).

Brian Patrick (2008) realiza un texto acerca del jazz y la vanguardia española. En él, da a entender que no existían unos límites claros entre el jazz y otros géneros bailables, por lo que no contaba con un discurso crítico teórico articulado por sus cultivadores. Así, la tarea de explicar el sentido y valor del género fue asumida por intelectuales sin conexión directa con la música: fueron escritores de vanguardia los que llevaron la primera recepción crítica del jazz. Así como se acercan a él para ponerlo en relación con sus

preocupaciones estéticas e ideológicas, resemantizándolo a su antojo. Según Patrick, colocaban lo marginal en el centro de atención y daban un concepto de lúdico de la cultura renunciando a sus aspiraciones trascendentales.

Al año siguiente, Karles Torra (2009) aporta una breve historia sobre el club de Granollers en Barcelona. Poniendo en valor la importancia de este lugar, comenta cómo retomó las actividades en noviembre de 1941 gracias a que Manel Marimon había luchado en el bando «nacional». De esta forma se convierte en lugar de peregrinación de figuras tan relevantes como Alfredo Papo, quien transmite su saber jazzístico francés y del Hot Club de Francia. También George Johnson y su quinteto, Don Byas, conocedor de la técnica del bebop, Tete Montoliu o Manuel Bolao.

Avanzando hasta 2012, Jorge García explora en un compendio para la Biblioteca Nacional de España, la llegada de las músicas de jazz a nuestro país. Lúcidamente, crea un recorrido histórico desde el *cakewalk* y el *fox-trot*, pasando por el asentamiento del jazz en la península, las buenas relaciones políticas de Estados Unidos y España, finalizando en el jazz flamenco y la hibridación musical. Inspecciona las primeras giras de músicos, jazz bands o cantantes famosos norteamericanos en los años 50 y agrega un discurso con perspectiva de género muy útil para la labor que nos concierne.

Por otra parte, puede encontrarse otro documento de García (2019), únicamente relacionado con los años 1920, lo que es de suma necesidad para crear unos antecedentes consolidados. Retrata cómo la llegada a Europa de las revistas negras supuso una fiebre jazzística, la adulación hacia Josephine Baker presentada en París, los primeros músicos de jazz afroamericanos que vinieron desde París o Londres. Asimismo, el importante papel que jugaron las embajadas de EE.UU., la alta sociedad, los intelectuales y las orquestras para la recepción de las músicas interpretadas como jazz.

De forma más general, 2013 trajo dos importantes referencias para el mundo de la Musicología en relación con el periodo franquista gracias a la Dra. Pérez Zalduondo con su aportación monográfica *Una música para el «Nuevo Estado»: Música, ideología y política en el primer franquismo y en la edición junto al Dr. Gan Quesada en Music and Francoism*. En ellas, se desentraña la presencia ideológica y política de la música durante la dictadura desde innumerables puntos de vista como pueden ser la prensa y crítica

musical, la presencia del Ministerio de Información y Turismo y la propaganda, la censura, la música de la Sección Femenina, las figuras centrales de la música académica española y el exilio o las bases ideológicas musicales del primer franquismo con Felipe Pedrell. En definitiva, dos compendios de gran utilidad y dignos de mención dentro de los estudios franquistas.

En el mismo momento, de la mano de Celsa Alonso (2013), se presenta un artículo sobre los shows de variedades, el teatro musical y la cultura popular, donde estaba muy presente ritmos asociados al jazz. De hecho, la investigadora desgrana las influencias de los ritmos afroamericanos en el teatro musical y su gran impacto en la España de la II República. Además, posiciona al jazz de connotaciones transgresoras donde las mujeres podían intervenir en el placer, la modernidad y los negocios. Desde la perspectiva de género, desmiente mitos como que el teatro frívolo era llevado por hombres donde la mujer solo era un objeto sexual reclamado por el público masculino. Allí, se exageraban las maneras y las interpretaciones para romper con los moldes sociales de la época, donde el jazz contribuyó a la efectividad de este discurso para deconstruir los roles de género.

De igual forma, y póstumamente, en 2014 se publica una monografía de Vázquez Montalbán llamada Cien años de canción y *music hall*, la cual se compone de trescientas setenta y tres páginas repletas de información sobre la canción y la cultura popular española del siglo XX. Desde esta perspectiva, presta atención a la canción nacional, la copla, el cuplé, la revista, el jazz y todas sus músicas adheridas, incluyendo una relevante cantidad de presencia femenina y ejemplificaciones.

En cuanto a fuentes hemerográficas nacionales y musicales españolas, encontramos un buen ejemplo en el texto de Caparrós Álvarez de 2018, quien trata de descubrir el discurso oculto tras las publicaciones oficiales franquistas y su censura. Esto es, comprobar las artimañas políticas detrás de la prensa oficial, en concreto de la revista Ritmo, la evolución del discurso musical con respecto a algunas músicas como el jazz, dependiendo del interés específico del régimen.

Asimismo, Luján en 2018 y 2019, se centra en la prensa jazzística de Cataluña, buscando extraer las figuras de mayor relevancia de la crítica jazzística en la España de los años 1940 y las prácticas que se iban formando en torno a revistas especializadas como Ritmo

y Melodía. Al igual, trabaja sobre el artículo de Tete Montoliu en defensa del *bebop* junto con sus embajadores estadounidenses: Charlie Parker, Gillespie. Gracias a esto, se atisba el conflicto estético que hubo entre los defensores del jazz «puro» como era el *swing* y la novedad. Patrón recurrente a lo largo de toda la historia de la música.

Especificando en el terreno de la diplomacia con Estados Unidos, el trabajo de Lillo Espada (2020) aporta una profundización en los mecanismos políticos del gobierno franquista para la mejora de la visión del país y su conexión internacional. El franquismo nunca tuvo una política cultural-internacional clara como la de los norteamericanos, pero supo aprovechar oportunidades, las cuales, desentraña de forma dinámica y sugestiva. El investigador narra el papel de la Falange Española Tradicionalista en la fascistización del discurso franquista, los intercambios culturales con estos y la germanofilia. Más tarde, cómo el discurso franquista tornó a un enaltecimiento del catolicismo y anticomunismo para mejorar su imagen frente a Estados Unidos, el cambio de percepción sobre España internacionalmente con la llegada de la Guerra Fría, el fin del aislamiento internacional. También, los planes diplomáticos específicos de Estados Unidos a través del jazz, plan que usaban para ganar adeptos en la causa anticomunista. Por último, el plan español, esto es, la revalorización del flamenco como estilo único y español.

En esta misma línea, el mismo año, Martínez Espina expone las maniobras del franquismo para superar el aislamiento causado por la Guerra Civil y el rol de la música para llevarlo a cabo. Especialmente, en lo referido a la admisión en la Organización de las Naciones Unidas. El papel desempeñado por las Juventudes Musicales de España como instrumento de política exterior creado como herramienta de diplomacia cultural, en la medida que esta institución facilitó el acceso de España a la UNESCO con su principal protagonista. Igualmente, habla de sus dos protagonistas Gabriel Arias Salgado, ministro del Ministerio de Información y Turismo, y Florentino Pérez-Embod, Director General de Propaganda de dicho Ministerio. La opinión de los republicanos exiliados seguía siendo muy importante, pero gracias a estos dos personajes, la adhesión a la ONU se convirtió en una vía inicial para conseguir la incorporación a Europa.

El jazz- flamenco es, sin duda, otra línea de investigación de interés para este trabajo, a pesar de que no corresponda cronológicamente, ya que supuso un largo camino a prueba y error hasta llegar a la hibridación como tal. A su reconstrucción ha sido de profunda

ayuda el investigador Juan Zagalaz, quien en una serie de artículos ha fundado unos buenos cimientos para el estudio de este fenómeno musical. De esta forma, puede retrocederse hasta los primeros indicios de conexión entre los dos géneros, en la II República, siendo su núcleo la etapa del saxofón flamenco y sus protagonistas: Aquilino Calzado y Fernando Vilches. Más tarde, en 2016 y 2019, efectúa dos publicaciones de la hibridación jazzística y flamenca desde los años 1930 hasta el fin del milenio, donde se encuentran alusiones a locales como el Whisky Jazz, el comienzo de interés común por el folklore andaluz y el andalucismo, el uso de esta cultura como punto en la gestación del concepto de algunos músicos como Pedro Iturralde, Carlos Moya o Paco de Lucía. También comprende la relación que tuvieron algunos músicos estadounidenses con la música predilecta del régimen: Lionel Hampton, Miles Davis, Gil Evans o Coltrane. Así, el autor reflexiona acerca de la dificultad terminológica y la escasez de estudios musicológicos sobre estas cuestiones, las distintas percepciones del jazz flamenco que son tan variadas como los resultados de los distintos contactos entre ellas y que dependen, en gran medida, de la posición del observador. Igualmente, José Ramón Checa Medina, perteneciente a la Universidad de Sevilla, con publicaciones como *Los cafés cantantes en la prensa histórica de la provincia de Jaén*, consigue plasmar las vicisitudes de los espectáculos españoles y el crisol de músicas que se encontraban en contacto en todo momento, con especial enfoque en la provincia de Jaén.

En definitiva, se ha escrito relativamente poco sobre los distintos tópicos que nos atañen, por lo que se trasladará esta preocupación al trabajo. Sin embargo, estas fuentes arrojan luz a un estudio en plena ebullición y son de esperanza para comenzar con la investigación. Es por ello, que la consulta de fuentes primarias de la época podría cumplimentar la información que las secundarias mencionadas nos aportan. Concretamente, mediante el estudio del discurso institucional en fuentes hemerográficas en revistas musicales y nacionales publicadas en el primer franquismo como *Ritmo*, *Ritmo y Melodía*, *el Diario Jaén* o *el Diario La Provincia*, reflejando así las posibles apariciones del jazz y la evolución de su cosmovisión en ellas.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

5. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación parte de la hipótesis de que el jazz durante los primeros años del franquismo tuvo un importante peso en la vida cultural española y relación con las disidencias de género, así como presencia en la política de la dictadura. De ella, emanan los siguientes objetivos:

Objetivo general:

Analizar la relación existente entre política exterior, censura artística, biopolítica y género con las músicas de jazz en la España del primer franquismo.

Objetivos específicos:

1. Comparar los posibles cambios en el discurso oficial del régimen hacia el jazz antes y tras la Segunda Guerra Mundial como herramienta de supervivencia política.
2. Indagar sobre el papel del género en la dictadura de Francisco Franco, las imposiciones del ideal femenino falangista y las disidencias que pudieron surgir de las consumidoras o músicas de jazz.
3. Acreditar la importancia del canto en las personas asociadas al género femenino y demostrar cómo potencialmente pudo servir como método de escape subversivo ante las imposiciones sociales y musicales, saliendo así de los roles de género estereotipados.
4. Reconstruir la historia del jazz en la posguerra española para usarla como herramienta de concienciación y divulgación a un público no-científico con pretensión de educarles en igualdades sociales y pensamiento crítico. Asimismo, en favor de recuperar un repertorio perdido, pero no carente de relevancia histórica ni interés actual.

En relación a la hipótesis planteada y para el cumplimiento de los objetivos derivados, esta tesis doctoral se ha planteado como una de tipo documental, pretendiendo recopilar información ya existente para poder integrarla, compararla y refutarla para aportar nuevos enfoques a los campos que refiere. La estrategia metodológica, por tanto, se basará en el análisis de datos cualitativo, debido a la falta de información extensa que, como se ha podido comprobar en el estado de la cuestión, se halla dentro de la comunidad científica, pero que al ser desarrollada por un grupo de personas expertas se consideran como válidas. Dentro del análisis se usará la perspectiva crítica para observar lo que las fuentes de la época muestran en confrontación con la verdad de la comunidad histórica. Igualmente, en términos generales, se ha elegido un tipo de investigación explivativo-predictiva para entender las relaciones entre las tres variables principales que se presentan como bases de la indagación de la tesis, estos son, el jazz, el género y el franquismo con el objetivo de contribuir científicamente sobre las mismas.

El enfoque ha sido musicológico al tratarse de patrimonio musical español, pero también sociológico-antropológico, debido a la importancia de la política y la perspectiva de género en este proyecto, entendiendo que el tratamiento del jazz en este período no es el mismo que se da dentro del mundo académico por antonomasia y que necesita de un estudio más amplio de las variables que las componen.

En cuanto a metodologías investigativas, cabe mencionar la cualitativa o modelo naturalista, ya que tal y como se refleja en Ugalde y Balbastre (2013):

Los positivistas adoptan como modelo de investigación el tomado de las ciencias naturales, buscan el conocimiento de las causas mediante métodos como cuestionarios, inventarios y estudios demográficos que le permiten el análisis estadístico. El fenomenólogo, por el contrario, busca la comprensión de los hechos mediante métodos cualitativos que le proporcionen un mayor nivel de comprensión de los motivos y creencias que están detrás de las acciones de las personas (p. 181).

Dentro del modelo cualitativo, se usará la herramienta de la entrevista abierta o no estructurada, la cual puede aportar una mayor amplitud de recursos. En esta, el esquema de preguntas-secuencia no está prefijado, las preguntas pueden ser de carácter abierto y el entrevistado tiene que construir la respuesta, son flexibles y permiten mayor adaptación a las necesidades de la investigación y a las características de los sujetos, aunque requiere de más preparación por parte de la persona entrevistadora. La entrevista no estructurada

destaca la interacción entrevistadora-entrevistado vinculado por una relación de persona a persona cuyo deseo es entender más que explicar. En este tipo de entrevistas, la persona que investiga es el instrumento de la investigación y no el protocolo o formulario de la entrevista. Su rol implica no solo obtener respuestas, sino también aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas (Vargas, 2012). En este caso, al investigador Iván Iglesias, erudito en la materia de jazz en la España franquista que ampliará la información sobre algunas cuestiones que se presentan en esta tesis principal como principales.

Las fuentes primarias serán hemerográficas, esto es, prensa de la época de 1940 en adelante especializada en música (como la revista Ritmo) o de carácter general (como la prensa provincial o nacional de distintos lugares del territorio español). Esta investigación se ha basado primordialmente en el estudio crítico y comparativo de estas. Partiendo de un marco teórico e histórico referenciados en diversidad de fuentes secundarias, se realiza una selección de las mismas para generar un discurso coherente y poder así comprender los sucesos en la prensa de la época. Según el método deductivo, se comienza por las generalidades acontecidas en todo el territorio hasta llegar a Jaén. De otra forma, se ha tenido en consideración la metodología analítica a la hora del estudio de las fuentes que se ha conjugado con un punto de vista de corte histórico para atisbar los datos oficiales tras la censura, las herramientas políticas franquistas y la contrastación de la información.

Se han seleccionado, principalmente, los años 1941 -donde el apoyo a los países fascistas era de dominio público- y 1945 -año de la victoria aliada y retroceso de la fascistización franquista para su supervivencia-: de esta forma, se han escogido diferentes fuentes hemerográficas halladas en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica de carácter nacional, provincial, basadas en información general, de artes, e incluso prensa especializada en música. En cuanto a la prensa local giennense como Diario Jaén y Diario La Provincia se ha accedido gracias a los fondos del Instituto de Estudios Giennenses de la Diputación Provincial de Jaén.

Por tanto, todas las fuentes de información han ido tejiendo el discurso necesario para poder vislumbrar cómo la propaganda afectaba de igual manera al arte giennense en la primera década franquista, situando y visibilizando a la provincia de Jaén dentro del contexto nacional. Igualmente, ilustraciones que traten la visión oficial del jazz y la

política de género en la época y grabaciones sonoras relacionadas con el repertorio musical que a este estudio atañe.

En cuanto a las fuentes secundarias, han predominado libros y monografías, libros editados por expertos en colaboración de otros estudiosos de la materia, así como artículos de revistas científicas. Las audiovisuales, a pesar de no estar reflejadas literalmente en la redacción de este trabajo, han sido cruciales para la asimilación de la información recibida. Observando esto, se ha de añadir que la mayoría de la bibliografía ha sido hallada en bibliotecas de la Universidad de Jaén, la Université Jean Jaures de Toulouse y el Instituto Cervantes de Toulouse, junto con los recursos online que las misma proporcionas. Las bases de datos o buscadores de los que me he servido en la red, han sido de base científica como Dialnet, RILM, Web of Science o Scopus.

CONTRIBUCIONES

6. CONTRIBUCIONES

6.1 Investigaciones acerca del jazz en el contexto franquista

6.1.1 López-Hidalgo, C. (2023). Encuentros disidentes: la cuestión queer y de género en el franquismo a través del jazz y las variedades. En J. Caballero (ed.). *Con la cruz en la frente. Perspectivas y reflexiones LGTBIQ+ desde las artes y la educación*, 105-116. Editorial Dykinson.

- Breve resumen: Durante la dictadura franquista en España, las identidades de género no normativas y el colectivo LGTBIQ+ enfrentaron una fuerte represión y censura, especialmente en el ámbito del espectáculo. A pesar de las estrictas normativas y la prohibición de ciertos géneros musicales como el jazz, estos lograron sobrevivir parcialmente debido a la tolerancia parcial del régimen y las necesidades de entretenimiento del pueblo tras la guerra. El jazz y otros géneros de variedades se convirtieron en medios de expresión y resistencia, desafiando las normas sociales impuestas por el franquismo y ofreciendo consuelo y conexión para los oprimidos. La música y el arte de la época sirvieron como formas de evasión y resistencia frente a la opresión política y cultural del régimen. Durante la dictadura franquista, el régimen impuso un rígido ideal de género que relegó a las mujeres a roles de sumisión y maternidad, mientras exaltaba una masculinidad patriótica y controlada. La censura franquista, ejercida por diversas instituciones, reguló estrictamente todas las formas de arte para eliminar cualquier contenido que desafiara la moral nacional-católica, aunque hubo cierta tolerancia para satisfacer las demandas de entretenimiento de la posguerra. A pesar de la represión, formas de expresión no conformistas como el transformismo y ciertas músicas extranjeras lograron sobrevivir de manera clandestina. El jazz y otros géneros asociados a la modernidad y a las minorías racializadas fueron inicialmente rechazados, pero su influencia persistió en el panorama musical, reflejando una compleja relación entre el régimen y la cultura popular.

- Fecha de publicación: diciembre de 2023.
- Estado: publicado.
- Tipo de publicación: capítulo de libro.
- Categoría: Editorial Dykinson.
- Ubicación online: <https://www.dykinson.com/libros/con-la-cruz-en-la-frente/9788411708005/>
- Otros datos: El SPI otorga a Dykinson, en su ranking de prestigio de las editoriales según expertos españoles, el tercer puesto. Posición 3 del índice Scholarly Publishers Indicators (Prestigio de las editoriales según expertos españoles. Clasificación general 2022). ICEE General: 758. Posición 4 SPI Sociología 2022. ICEE Sociología: 38.

ENCUENTROS DISIDENTES: LA CUESTIÓN QUEER Y DE GÉNERO EN EL FRANQUISMO A TRAVÉS DEL JAZZ Y LAS VARIEDADES.

Cristina López Hidalgo¹

INTRODUCCIÓN

La llegada del régimen franquista supuso que los años 1940 quedaran impregnados de cambios sociales que afectaron a las libertades de las mujeres y el colectivo LGTBIQ+, reflejándose esto necesariamente en el arte. La dictadura instaurada ejerció una dura y violenta represión que, sumada a los recuerdos de la guerra, las privaciones económicas y las malas condiciones de vida hicieron compleja la subversión explícita. El nuevo régimen consiguió una estabilidad institucional mediante la dominación física y psicológica y, particularmente, gracias al control de la gestualidad y del cuerpo de la población. El jazz tuvo un importante lugar de encuentro en los géneros de variedades, el teatro musical y la cultura popular donde las influencias de los ritmos afroamericanos impactaron. De hecho, el término jazz fue difícilmente disgregado de las comedias teatrales, los géneros cinematográficos, las revistas, el cabaret y las salas de baile, espacios donde las existencias disidentes eran parcialmente bienvenidas.

El papel de la feminidad dentro de esta escena musical fue paradójico, teniendo en cuenta que las nuevas directrices femeninas fueron reducidas a ser esposa, madre y como única salida al mundo externo, integrante de la Sección Femenina. Mientras, el modelo masculino tolerado se caracterizó por una fuerte virilidad y el patriotismo católico. Esta perspectiva que relaciona la sexualidad con el poder está íntimamente conexiónada con la persecución que sufrió el colectivo LGTBIQ+ durante la dictadura, especialmente, en el mundo del espectáculo y el llamado transformismo.

Es por ello, que los roles de género jugaron un papel principal en este sentido, así como la doble moralidad y las licencias de comportamientos sexuales. En estos shows, se exageraban las interpretaciones para romper con los moldes sociales de la época, discursos que ayudaban a deconstruir las identidades impuestas en una época compleja. Será en este panorama donde se pueda observar el sorteo de la censura y la represión en favor de la expresión *queer* y femenina alejada de la moralidad franquista.

OBJETIVOS

Se parte de la hipótesis de que el régimen franquista supuso un punto de inflexión para la música de jazz/espectáculos de variedades y los colectivos disidentes de género. A pesar de ello, consiguieron sobrevivir gracias a algunas contradicciones políticas de la dictadura, permaneciendo tanto en la vida pública como la privada.

- Vislumbrar los modos de supervivencia de los colectivos disidentes de género en los escenarios de variedades a ritmo de músicas jazz.

- Relacionar el ideal de género franquista con las imposiciones morales que atentaban contra las libertades del colectivo LGTBIQ+.

¹Doctoranda por la Universidad de Jaén.

- Propugnar las músicas de jazz en España como sociales de masas, bailables y de múltiples acepciones relacionadas con los espectáculos de variedades.

- Observar las interconexiones entre el poder político, los cuerpos y el género en el contexto del primer franquismo.

MARCO TEÓRICO

La persecución de las expresiones de género en desacuerdo a la norma estipulada no es un suceso único ni exclusivo del período del régimen franquista. Ya en 1933 la II República legislaba sobre estas temáticas mediante la « Ley de Vagos y Maleantes » que regulaba las medidas de seguridad social en oposición a aquellos sujetos « peligrosos ». Si bien es cierto que en su inicio no hizo falta si quiera legislar para endurecerla, en 1954 la dictadura franquista la modificó para contrarrestar la producción de hechos que ofendieran la « sana moral del país ». Se suman entonces los homosexuales a la lista de proxenetas, terroristas estatales o atracantes. Es aquí donde se crean los llamados « Centros para Pervertidos » donde se destinaba a los « desviados » sexuales. (Arce, 2009, p.9) Esto remite al pensamiento político de Foucault y cómo alrededor de esta relación entre peligro y seguridad aparecen un conjunto de ciudadanos peligrosos contra los que la ley debe proteger y defender a la sociedad. La homosexualidad como enfermedad mental y degeneración entran a formar parte de ello.

Las políticas institucionales modernas, a menudo se desarrollan bajo una tutela paternalista que sitúa a quienes se hallan fuera de la « normalidad » en una situación de incapacidad para decidir sobre sus vidas (Jordana, 2021, pp. 55-62). A esto contribuyen las ciencias biológicas, las ciencias jurídicas que constituirán todo un conjunto de mecanismos de control, examen y vigilancia sobre los individuos en el seno de los espacios disciplinarios. El no ser « normal » obtiene consecuencias en nuestras sociedades, no sólo por vivir angustiados dentro de los parámetros que se han impuesto, sino por el ostracismo al que se lleva a estos sujetos. El Estado genera pues, una alerta ante la « anormalidad » que necesita de defensa y protección social. La « normalidad » no sólo producirá cuerpos, capacidades y conductas normalizadas, también identidades sexuales, formas de vida y de relaciones normativas (*ibidem*).

El propio Foucault advierte de que la población ha de liberarse de la sexualidad misma, ya que en torno a ella se ha constituido toda una configuración de los cuerpos o las identidades y es una invención moderna. El sexo en los sistemas políticos modernos se configura como una cuestión de estado : en el marco pedagógico se desarrolla una atención hacia la sexualidad infantil que se controla y supervisa mediante las instituciones educativas y el modelo de familia burguesa. Asimismo ocurre desde la medicina con los cuerpos « femeninos » y desde la psiquiatrización a los ciudadanos « depravados ». Se remite al sexo como un instinto susceptible de ser patológico fuera de esa « normalidad ». Esto lleva a deducir que los dispositivos de sexualidad e higiene pública se extienden por un rédito político : el control, dirección y canalización de los pensamientos, sentimientos y deseos para con su « normalización ». (Jordana, pp. 63-72). De ahí la imposición del modelo de la familia burguesa y la hetero-cis-normatividad.

Ese control sobre las conductas, los cuerpos y la vida misma es la definición precisa de biopolítica, acuñado por el filósofo ya mencionado. Según la entrevista realizada al especialista Iván Iglesias, lo que realmente molesta a los gobiernos desde el siglo pasado es lo que Foucault llamó la « anatomopolítica »: la corrección del gesto, el reflejo de esa gestualidad « pura » en el cuerpo. (Iglesias, 2022). Esta habría de concebirse como europea, occidentalizada y de roles de género binarios fuertemente marcados.

Por descontado, esta afirmación pone de manifiesto una conexión con el pensamiento de Butler, debido a que :

La concepción normativa de género puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera[...] En otras ocasiones, deshacer la restricción normativa de género con el objetivo de lograr un mayor grado de habitabilidad (Butler, 2006, p. 13).

El género propio no se hace en soledad, los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo en una socialidad conjunta. Existen normas sociales que constituyen las existencias que no se generan en nuestra individualidad. (Butler, 2006, pp. 14-34).

En relación al concepto de « normalidad » que Foucault atribuye a una convención social, se encuentra el término « humano » de Butler, ya que esas abstracciones confieren esa misma cualidad a ciertos individuos y privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus (*Íbidem*). Es por ello, que se diferencia entre esa línea que separa a los « normales/humanos » de los que no lo son, interfiriendo así en la visión de la propia población de sus iguales según las categorías ampliamente reconocidas : raza, sexo, cuerpos y su socialización esperada con respecto a los mismos.

Por tanto, las personas dependen de las instituciones de apoyo social para ejercer la autodeterminación con respecto a los cuerpos y los géneros en un mundo que no apoya y posibilita esta capacidad. Butler considera que es un prerrequisito cambiar las instituciones para el ejercicio de la autodeterminación. Para con la aceleración de este proceso surgen movimientos como el *queer*, intersexual o trans, los cuales habrían hallado recursos conceptuales y políticos en el feminismo. El feminismo desde un inicio ha afrontado las distintas violencias contra las mujeres (Butler, 2006, p. 20), el convencionalismo de género y los estereotipos corporales, en consonancia con las corrientes anteriormente mencionadas -a pesar de las partes más conservadoras feministas radicales transnexas-.

Gracias a los movimientos feministas y en coincidencia con las denominadas « tres olas », los estudios de género en el mundo académico-artístico se han ido implantando progresivamente. Al igual, la concienciación acerca del género como un constructo va penetrando, cada vez más, en el imaginario social (García-Rayego, 2002). Se debe señalar la naturaleza interdisciplinar de estas investigaciones, pues no tratan un único objeto de estudio científico, más bien pretenden una nueva lectura de diversas materias y discursos (Loizaga, 2005).

En lo referente a la investigación sobre género y música, comenzaron a darse a partir de los años 60 del siglo XX desde el campo de la Musicología internacional. De hecho, algunas estudiosas apuntan a que no estaría influenciada aún por la Tercera Ola (Bolaño, 2015). Green (2001) habla sobre un canon enmarcado dentro del patriarcado musical, en el cual tan solo hay cabida para los grandes maestros y sus grandes obras, llevando un mensaje erróneo a mujeres o sujetos de género disidente, ya que la esfera musical profesional parece estar fuera de su alcance. Hace 30 años la investigación sobre música, feminismos y el colectivo LGBTIQ+ emana del enfoque único en la llamada « música culta europea » (Loizaga, 2005).

Las cuestiones de género pueden dividirse en tres corrientes, que comienzan tardíamente a mediados de los años 80, dependiendo de las pretensiones u objetivos de cada una (*Ibidem*):

- Presencia de influencias no reconocidas disciplinariamente, pues son alusiones más que estudios como tal.

- Investigación compensatoria, la cual intenta, como su nombre indica, compensar la falta de información acerca de las mujeres que han sido silenciadas y negadas por la historiografía androcéntrica.

- Crítica de las corrientes academicistas tradicionales, cuya finalidad consiste en elaborar propuestas de intervención para comenzar una relectura de los discursos hasta el momento impuestos y su deconstrucción.

En ese canon el mundo académico parece haberse acomodado hace décadas. De hecho, no se trata en exclusiva de la inclusión de un repertorio o la historia de manera compensatoria, puesto que el propio lenguaje musical contiene trazos de misoginia, homofobia, transfobia y racismo.

Se ha comprobado que el género influye en la elección del instrumento a interpretar, en la seguridad que aportan actividades relacionadas con la composición o la improvisación y cómo esto contribuye a la reafirmación, interrupción o amenaza de la feminidad patriarcal. Puede encontrarse patente incluso en la escucha como oyentes (Green, 2002).

Por todo lo expuesto, parece claro que continúan vigentes las palabras de Foucault cuando proclamaba la necesaria insurrección de los saberes sometidos (López-Casellas, 2014) no únicamente creando antologías con nombres novedosos, sino reconceptualizando esos mismos contenidos desterrados a la marginación y la otredad.

METODOLOGÍA

En relación al cumplimiento de los objetivos y bajo la comprobación del marco teórico, se dará un enfoque metodológico pre-observacional. De otra forma, se hallará la metodología analítica a la hora del estudio de las fuentes primarias, las cuales serán hemerográficas, orales y grabaciones sonoras. Esto no elude la utilización del método crítico y analítico, pues no se limitará al vaciado de referencias, sino que se conjuga con un punto de vista de corte histórico para atisbar los datos oficiales tras la censura, las herramientas políticas franquistas y la contrastación de la información.

El enfoque será musicológico al tratarse de patrimonio musical español, pero también sociológico y antropológico, debido a la importancia de la política y el género en este proyecto no-canónico, entendiendo que el tratamiento de las MM.PP.UU. no es el mismo que se da dentro del mundo académico por antonomasia.

En cuanto a metodologías investigativas, cabe mencionar la cualitativa o modelo naturalista. Dentro del modelo cualitativo, se usará la herramienta de la entrevista abierta o no estructurada, la cual puede aportar una mayor amplitud de recursos (Vargas, 2012).

En cuanto a las fuentes secundarias, han predominado libros y monografías, asimismo, me he basado en artículos científicos. Observando esto, hemos de añadir que la mayoría de la bibliografía ha sido hallada en bibliotecas de la Universidad de Granada o recursos online. Las bases de datos o buscadores de los que me he servido en la red, han sido de base científica como Dialnet, RILM, Web of Science, Scopus y E-Libro. Igualmente, al ser de complejo acceso, he tenido que optar por la adquisición directa de algunas referencias.

RESULTADOS

Ideal de género franquista

Con la llegada del nuevo régimen totalitario y el ideal de moralidad católica, los derechos de las mujeres y el colectivo LGTBIQ+ se ven profundamente afectados, suponiendo un retroceso con respecto al período de la Segunda República Española. La imposición de género era, por supuesto, binario con unas rígidas normas acerca de cómo debían ser y comportarse los dos géneros. El ideal femenino franquista pasaba por ser un miembro fundamental de la estabilidad social y de la familia. Al carecer de capacidad de abstracción y razonamiento, debían aceptar su condición de sumisión hacia el hombre. Para guardar a la mujer en el hogar, se permitía el despido a mujeres casadas, se proclamaron vigentes subvenciones destinadas a la maternidad, subsidios

familiares y una reglamentación de la dote. Necesitaban de estos mecanismos, ya que colocaron al género femenino como responsable de la educación de las nuevas generaciones para perpetuar la moral del régimen. Por otra parte, el modelo masculino hegemónico se caracterizó por la virilidad conquistadora y el patriotismo católico, por lo que, para la ideología falangista, el peor castigo para un hombre español era verse convertido en su símil femenino. Es por ello que se explica la persecución que sufrieron los sujetos disidentes de género que no cumplieran con la normalidad establecida por el sistema dictatorial, especialmente, en el mundo de los espectáculos de variedades.

La censura artística y de género

Algunos de los principales mecanismos de control y vigilancia biopolítica de la dictadura de Francisco Franco fueron la censura y la modelación de las conductas mediante los medios de comunicación. Remitiéndonos a las temáticas que a este artículo conciernen, el arte se vio regulado bajo la minuciosa mirada de las instituciones de censura franquistas. Todo proyecto artístico debía de pasar los exámenes de estas normas antes de ver la luz. El cine, la música, el teatro y las publicaciones periódicas, entre otras, se vieron reguladas por la Vicesecretaría de Educación Popular, Sindicato Nacional del Espectáculo y Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría. Asimismo, cualquier « perversión » que supusiera un « peligro social » para la nueva sociedad nacional-católica debía acallarse con urgencia. A pesar de ello, existió cierta tolerancia por parte de Falange de cara a contentar en el ocio, en parte, a una población sumida en el hambre de la posguerra.

Biopolítica, cuerpos y gestualidad en las tablas

Si bien la ideología de género franquista intentó dejar atrás las manifestaciones que constituían una subversión frente a la nueva moralidad impuesta, existieron lugares donde estas pudieron sobrevivir de forma clandestina. El movimiento transformista, las insinuaciones sexuales y homoeróticas en los teatros, los géneros musicales extranjerizantes y todo aquello que no formara parte de la « normalidad » del régimen se pretendió eliminar. La gestualidad de género, así como las conductas y las vestimentas debían corresponderse con la identificación de género falangista y de la Sección Femenina. Sin embargo, debido a las necesidades de política exterior tras la Segunda República, la obligada tolerancia hacia la música de masas y la imposibilidad de un control total dentro del mundo teatral y creativo, supuso un resquicio de posibilidades donde estos colectivos consiguieron habitar.

Las músicas de jazz y variedades en el nuevo régimen

Tal y como expresa la investigación como se observará en la discusión, las músicas de jazz fueron inseparables de las comedias teatrales, las películas musicales, la revista, los espacios de cabaret y las salas de baile. Muchos géneros se vieron influenciados por los ritmos afronorteamericanos incluida la zarzuela y el cuplé. Al ser una música aliada, representante de las democracias y formulada por las minorías racializadas, se intentó sepultar, en primera instancia, por el acercamiento a las potencias del Eje. Sin embargo, el jazz llevaba impregnando la modernidad unas décadas imposibles de borrar del imaginario colectivo. Hablar de músicas de jazz con respecto a las variedades es prácticamente hablar de una única cuestión, ya que para comprender esta época hay que desquitarse de la invención del jazz como un género culto, único y auténtico ni con un discurso crítico teórico articulado.

DISCUSIÓN

En el encuentro entre jazz y variedades se da una contradicción entre historia y memoria, ya que estas músicas supusieron una amenaza para la dictadura y, a fin de cuentas, un modo de insubordinación más allá de la ideología antifranquista consciente (Iglesias, 2017). La incoherencia continúa cuando el jazz es proscrito por los fascismos, pero en el primer franquismo interesaba que los españoles se divirtieran y olvidaran la guerra, pues estas músicas « exóticas » ocupaban un lugar destacado en sus vidas y por eso la Falange las admitía discretamente. (García, 2012). Esto suponía, por el contrario, poner en riesgo la estabilidad social del régimen acorde a las normas de género. Los muchachos swing imitaban el peinado de las llamadas chicas topolino y por eso, fueron denominados como enfermos que habían perdido sus rasgos masculinos y se habían dejado ir a lo masivo y lo frívolo (Iglesias, 2017, pp. 175-181). – teniendo en cuenta que la cultura de masas y la fivolidad continúa siendo a día de hoy « algo femenino » como fuerte creencia arraigada en la sociedad occidental-. La lucha nacional contra la androginia y la feminización de los jóvenes también afectó a los escenarios ; en 1944 la Delegación Nacional de Propaganda prohibió los conjuntos de *boys* que actuaban en las variedades, operetas, revistas y comedias musicales : su papel debía ser interpretado por mujeres. Además, las músicas de jazz como baile de masas, no solo pecaba de ser una manifestación extranjera y capitalista, sino que implicaba la « degeneración racial », atentaba contra la moderación y corrección gestual española. La dicotomía masculino-femenino como arte-entretenimiento no fue privativa de los círculos católicos o falangistas, sino que contó con el apoyo del Modernismo. El jazz vinculado al entretenimiento, al placer físico y no a la contemplación estética se debió también a la escasez de reproductores de discos en el primer franquismo que mantuvo durante años ligado al jazz con la radio, el cine y el salón de baile (Iglesias, 2013, pp. 2-12). El jazz siguió siendo una música masiva y bailable en la que los jóvenes pusieron ansias de liberación, su rechazo al legado cultural y la subversión de la sobriedad corporal y corrección gestual reclamadas por la biopolítica imperante. En definitiva, el jazz vinculado a las diversas formas de baile fue un medio de subversión antifranquista inocente, un escape ante la represión y la censura (Iglesias, 2013, pp. 12-23).

En efecto, en los años 1940 el jazz fue inseparable de las comedias teatrales y los musicales cinematográficos, revistas, cabaret y salas de baile. Especialmente con la llegada del ritmo boogie-woogie y el swing más rítmico las variedades, el cine y el jazz se funden en uno de nuevo, como podía observarse en los fines de fiesta de las proyecciones hooliwotenses. La misma Lola Flores hablaba del swing y cómo lo bailaba por bulerías. Existió una afición real de los colectivos gitanos por el swing siendo unos de los grandes bailarines del subgénero. Era una moda, creaba tendencia, se vestía y se componía música bajo sus patrones. (Pujol, 2005).

Igualmente, las influencias de los ritmos jazz en el teatro musical español tuvieron un gran impacto en España a principios del siglo XX, construyendo otro lugar de modernidad. Las nuevas culturas industriales se separaron de la burguesía, y así ocurrió con el jazz, cuya naturaleza tenía connotaciones transgresoras donde las mujeres intervenían en el placer, la modernidad, los negocios y demandas sociales. No obstante, existía una dualidad, puesto que, a diferencia de lo que se piensa, era llevado por hombres donde la mujer solo era un objeto sexual reclamado por el público masculino. Los roles de género, la doble moralidad o las licencias de comportamientos sexuales femeninos jugaban un importante papel. En estos shows, se exageraban las interpretaciones para romper con los moldes sociales de la época.

El jazz contribuyó a la efectividad de este discurso para deconstruir la identidad femenina, así como la masculina, gracias a los trajes y música asociada con personajes subversivos de la vida moderna (Alonso, 2013). Podría mostrarse como ejemplo la canción « Yo soy mujer » de Luis de Tapia, interpretada por la Argentinita donde se puede leer : « Yo soy mujer. Yo no gasto falda corta en el vestido, yo guardo las piernas para mi marido. Yo no bailo el swing, yo no bailo el fox » (letra extraída de López-Rodríguez, 2020).

En cuanto al mundo cinematográfico, las relaciones fascistas hicieron que se primaran las películas italo-germanas, mientras que conforme el Eje retrocedía, las películas americanas volvían a aparecer. (Vázquez-Montalbán, 2014). La música de jazz se encontraba en directa relación con estos sucesos, en facto, sobrevivió al tener tantos adeptos cineastas. Salió en actos del régimen e incluso en la mayor muestra de propaganda franquista: la película Raza, programada por el propio Francisco Franco en 1941. De otra forma, las películas tenían que poseer al menos un argumento para ser examinadas, por lo que los documentales musicales quedaban exentos de juicio. Con esto, no se pretende demostrar que no tuviese obstáculos para su difusión, ya que en 1942 la Vicesecretaría de Educación Popular prohibía la transmisión de música negra y la política cinematográfica, se habían propuesto excluir del mercado al cine de EE.UU. Hollywood era uno de los vehículos del jazz más fehacientes y no recuperó sus porcentajes hasta el fin de la II Guerra Mundial (Iglesias, 2010). Esta conexión jazz-cinematografía puede observarse también en la prensa especializada de la época, principalmente en Ritmo y Melodía en sus diferentes etapas. Desde su primer número, —octubre de 1943— el cine musical estaba presente como sección fija redactada por el propio Antoni Tendes: Cuando callan las orquestas, llena de anécdotas y reseñas de figuras nacionales e internacionales de música y cine. Asimismo, Alfredo Papo y Hugues Panassié escribían sobre el cine de Hollywood y cómo este y el jazz se retroalimentaban (Luján, 2018).

Por otra parte, la canción popular española fue esa ración de estética que más se prestó a ser recreada a medias entre la persona creadora y la receptora. Gustaban aquellas con épica extraña, llenas de angustia, soledad y muerte porque quien sobrevivió en la posguerra eran precarios y habían perdido mucho. Puede comprenderse esto como una muestra de una filosofía de la vida cínica: las canciones populares, las que cantaba el pueblo, reflejaban unas carencias que no tenían nada que ver con la superestructura moral del franquismo. La canción española que parecía morir en cabarets y salas de fiestas, no sucumbió gracias a la aparición del folklore implantado por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, Conchita Piquer o Juanita Reina. Aquellas canciones reflejaban los problemas de la gente, ya fueran amorosos o sociales. Desde el punto de vista subversivo, fue el cauce subcultural más legal y apto. Pese a la apología oficial de la virtud sexual y política, la canción nacional tenía una rebeldía feroz contra las normas. La canción se transformó no solo en una voluntad creadora, sino en receptora utilitaria, como instrumento expresivo de la sentimentalidad no permitida. En muchas de ellas, reaccionarias, las mujeres hacían suyas estas coplas y expresaban un malestar condicionado por la impotencia de su condición social (Vázquez-Montalbán, 2014). De hecho, existe un vínculo entre la copla y la disidencia sexual, pues sirvió de consuelo, pero también de resistencia y de trincheras durante en el franquismo al colectivo LGTBIQ+, a artistas como Miguel de Molina, masculinidades que nada tenían que ver con los ideales del régimen. Las gestualidades excesivas, los vestuarios estridentes sacrificaban la hombría en pos del arte amanerado. (García, 2022, p.136).

Como ya se ha podido vaticinar, quien salía del marco de la « normalidad » era sancionado de múltiples formas, por lo que la indeterminación de género gramatical, la representación de amores clandestinos y la marginalidad de los personajes copleros hacía que la gente perteneciente al colectivo *queer* se identificara necesariamente. Los protagonistas ocupaban un espacio incluso fuera de la institución matrimonial, esto era transgresor tanto si se interpretaba en femenino como en masculino, pues se trataba de una forma implícita de disidencia sexual (*Ibidem*, pp. 140-145).

En cuanto al mundo del cuplé, tampoco estaba exento de la diversidad sexual con la llegada de la sicalipsis o erotismo procedente de las variedades y el cabaret (Alonso, 2015). Ya a principios de siglo se cantaban cuplés donde los peluqueros eran homosexuales, hablaban sobre ese deseo de vestirse, comportarse, hablar y ser como una mujer. Álvaro Retana consideraba a los transformistas artistas dentro de las variedades del país. El éxito del cuplé era la emancipación de la canción como espectáculo en sí mismo, el cual incluía fox-trots y ritmos modernos, un carácter erótico, alusiones y juegos de palabras sexuales. En ellos, se generaban nuevos espacios de expresión y subjetividades femeninas asociadas a la modernidad (García, 2022). Iglesias (2022) y García (2022) coinciden en que el género musical aunaba la tradición con la asociación de lo frívolo, la música de masas y el teatro como una distracción moral del franquismo. El cuplé se presenta entonces como una forma de micropolítica que ofrecía un espacio contestatario, una feminidad diferente a la promovida desde el discurso oficial. Es, de hecho, ese concepto de parodia, la victoria de la ironía sobre la tragedia la que encierra las mayores conexiones entre el mundo del cuplé y el discurso *camp*. Las intérpretes de cuplés y revistas musicales fueron capaces de articular mensajes que suponen un desafío serio al orden social establecido precisamente gracias a la ínfima consideración del género que practican, debido, de nuevo, a situarse en el terreno permisivo del espectáculo (Pérez-Menéndez, 2021).

En el teatro frívolo, mediante la diversión, la parodia y la fantasía se recreaba una realidad social diferente y nada dogmática, abriéndose espacios para huir de la opresión, aunque fuera de forma simbólica. Las mujeres fueron protagonistas de un teatro escapista, apolítico y ello fue posible gracias a la música, la cual ayudó a la construcción de unos discursos femeninos ambivalentes. Las mujeres asumían su papel de objeto sexual y desarrollaban su discurso emancipador, articulando identidades convencionales, pero también alternativas, creando espacios de transgresión y nuevas formas de empoderamiento (Alonso, 2015). Esto puede relacionarse con la distinción que se da en el patriarcado musical, entre la esfera pública (asociada a la masculinidad) y la esfera privada (asociada a la feminidad). Dicha visión entra en conflicto cuando la mujer se exhibe públicamente y más si de ello depende su profesión. No solo pone en riesgo la imagen maternal y doméstica de la feminidad, sino que pone en cuestión, incluso, su vida sexual (Green, 2001). En especial, se observaba una situación semejante en las cantantes de blues, quienes luchaban por la opresión que ejercía la cultura musical dominante por las definiciones patriarcales y raciales hegemónicas. Las mujeres afronorteamericanas estuvieron presentes desde el principio, pero las mentalidades machistas de los empresarios, pretendieron relegar su papel. Fueron las cantantes las que se ocuparon del centro de los escenarios de variedades, esta oportunidad igualitaria que les daban en los escenarios supuso una tímida salida laboral para desarrollar sus cualidades. Las letras de estas mujeres se basaban en sus propias experiencias: Sippie Wallace escribía sobre su adicción a las drogas; Lucille Bogan acerca de su adicción al sexo, la prostitución y el lesbianismo; Alberta Hunter confesó ser lesbiana; Bessie Tucker su paso por la prisión. En resumen, ejemplos de expresión de la reivindicación necesaria para un colectivo marginal. Las cantantes negras Ma Rainey, Mamie Smith, Bessie Smith y Chippie Hill fueron quienes dieron a conocer el blues, lo sacaron del profundo sur hacia el mundo exterior (Espínola, 2021). Las cantantes de blues desafiaban la sumisión femenina denunciando las violencias que sufrían, burlándose del dualismo virgen-prostituta a través de sus letras y por su independencia físico económica. Todo esto, no anula el hecho de que el oyente interprete esta exhibición como un ataque hacia la capacidad musical de la cantante y la calidad de su música. Entran en combate entonces, las dualidades patriarcales del fetichismo y sexualización de la mujer negra y cantante con el desprecio hacia las mismas por el abandono de los roles femeninos prototípicos (Green, 2001). En definitiva, gracias a la música se podía subvertir la identidad femenina y la masculina (Alonso, 2015).

Una vez aludida la revista y las vedettes, ha de señalarse que esta reanudaba sus actividades en la posguerra y se apodera de buena parte de los teatros de Madrid y Barcelona (Vázquez-Montalbán, 2014). Como ya se aludía al inicio del epígrafe, este tipo de shows de comedia musical tenían una apología explícita a la sexualidad, una forma de sublevación a la moral impuesta. El jazz pues, no sería una sonoridad tan lejana para este género, cuestión que se demuestra en canciones como el fox-trot « Cómprale un topolino » (letra extraída de Vázquez-Montalbán, 2014) de Raffles y Orduña, con temática con clara intención de reflejar la frivolidad y superficialidad de la mujer y un ritmo que en España se encontraba intrínseco en el concepto de jazz.

Esto llevó a que los compositores españoles de música escénica lo utilizaran profusamente en sus obras. Acercaron la zarzuela a la opereta americana, estos nuevos ritmos y sonoridades jugaron importante papel en el mantenimiento de la zarzuela y el género chico. La que más éxito tuvo fue la opereta con jazz « Black el payaso » con letra de Serrano Anguita y música de Sorozábal que incluía varios fox-trots. Fue castigada por la censura por su temática casi antifranquista, aunque tuvo éxito hasta finales de 1947 (Iglesias, 2010). Los roles de género fueron fundamentales en el teatro lírico. Pese a las normas regidas por la nueva « normalidad » y la moralidad católica, el éxito se sostenía en la comicidad y una transgresión lúdica, espacios que parecen lejanos de la reconstrucción moral del nacionalcatolicismo, aunque siempre permitidos más que subversivos. Así, hay optimistas y aparentemente inofensivos libretos que, gracias a la elipsis, consiguieron sortear las instituciones vigilantes. Las operetas y las comedias musicales eran más rentables que las zarzuelas, proporcionando a algunos españoles una vana ilusión de modernidad en un país que miraba oficialmente al pasado. Las comedias musicales construyeron un mundo de ficción alejado tanto de las penurias falangistas, aderezadas con fox-trot, swings, fox lentos, rumbas, sambas e incluso boogies. (Alonso, 2015).

Ciertos elementos *queer* ya existían en los espectáculos de variedades, el vaudeville y en las músicas afronorteamericanas que ocuparon la escena popular desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El travestismo, por ejemplo, tuvo cierta relevancia en la escena finisecular española. Incluso hay evidencias de intercambio de roles de género en el teatro musical popular desde mediados del siglo XIX (Arce, 2019). Los llamados en la época transformistas o imitadores de estrellas podían ser tanto mujeres como hombres que se vestían del sexo opuesto, aunque se obtuvo más aceptación por parte de los segundos. Como revela López-Rodríguez (2021) algunos de los nombres más conocidos eran los de Teresita Canesa, Carmelita Ferrer, Carmen Diadema o las Argentinas. Tanto en la zarzuela como en las variedades las mujeres vestidas de hombres se asociaban tanto en lo artístico como en lo personal a bailes de repertorio masculino, desempeñando profesiones de hombre en escena y fuera de ella a acciones impropias de su género como fumar, los deportes, ser madres solteras o la conducción.

En cuanto a los hombres que se vestían de mujer, se creó una interesante relación, ya que la única forma para los varones de obtener protagonismo individual fue la reproducción de las actuaciones de las estrellas femeninas del momento. Por tanto, a pesar de la creencia actual de que el transformismo ha sido cosa de varones debido a la legitimación del discurso de diferentes autores, gracias a un análisis conciso de la prensa percibimos una realidad más compleja donde las mujeres también tuvieron cabida. No obstante, que las mujeres pudieran vestirse de cualquier otra persona, incluyendo hombres, no se vio con buenos ojos (Pérez-Menéndez, 2019).

Los transformistas fueron erradicados de los escenarios españoles tras la llegada de Franco. Edmond de Bries, por ejemplo, tuvo mucho éxito durante los años 1920, aunque durante la dictadura de Primo de Rivera sufrió la censura y fue detenido por el escándalo que causaron sus actuaciones disfrazado de mujer. Como ya se ha mencionado anteriormente, la llegada del franquismo produce la intervención del Estado en la moral sexual, la intervención en los cuerpos.

En el nuevo régimen lo femenino era sinónimo de debilidad, por lo que la nación viril debía construirse desde la orientación heterosexual masculina (Arce, 2019). A pesar de ello, la demostración homosexual en las tablas tuvo una excepción tolerada por el Franquismo : siempre y cuando se presentara poco menos que como caricatura de sí mismo, desvirtuando su condición sobre un escenario. Se deduce que el escenario supuso un terreno de experimentación que operaba bajo leyes más laxas por su propia condición de espacio ficticio, más permisivo en tanto en cuanto se concibe como irreal. La feminidad hiperbolizada sobre las tablas fue admitida sin importar quién la desarrollaba y así, por ejemplo, la escena del transformismo acercó a la audiencia una realidad y una sexualidad condenadas (Pérez-Menéndez, 2021). Es la evidencia de cómo los sujetos « anormales » o « no humanos » pudieron habitar un mundo hostil con sus identidades.

CONCLUSIONES

Ser parte de una disidencia de género no es una vivencia aceptada socialmente, especialmente, si se encuentra bajo el yugo de un estado totalitario como fue el caso de la España franquista. Efectivamente, el golpe militar trajo consigo muchos cambios sociales que propiciaron el retroceso de los derechos del colectivo LGTBIQ+ y de las mujeres, así como su actuación en los espectáculos de variedades, llevándolos a la censura y la clandestinidad. A pesar de ello, mediante algunas lagunas y conveniencias políticas, pudieron continuar existiendo.

Estos modos de supervivencia pasaban por sortear la censura institucional gracias a la parcial tolerancia del régimen franquista, ya fuese por la necesidad de la población de ocio tras una cruenta guerra –el caso de las músicas de jazz y variedades, la canciones populares bailables y de masas-, por la rápidamente cambiante política exterior tras la desvinculación del fascismo del franquismo al perder la Segunda Guerra Mundial –el caso del jazz estadounidense-, por la comicidad hacia colectivos oprimidos –el caso de la representación transformista en escena- o la apropiación de géneros artísticos para con la exaltación de España –el caso de la copla o el cuplé-.

Por otra parte, el franquismo impuso una serie de normativas legales y sociales en referencia a la sexualidad y el género. Si bien las mujeres pasaron a ser simples subordinadas del varón relegadas al hogar y la educación de la juventud franquista, la masculinidad pasaba a un lugar de exaltación y responsabilidad, eso sí, altamente controlada para que no se desviara de la norma. Especificando en el arte musical, todo lo relacionado con lo frívolo y la cultura de masas se consideraba femenino; por el contrario, lo racional, abstracto y creativo era llevado al plano masculino desvirtuando así mediante los medios de comunicación la mayoría de ocio y modas de la época.

Efectivamente, dentro de estas músicas se encontraba el jazz, que además contaba con la cualidad de ser erigida como la música popular de los afronorteamericanos, lo que suponía una « degeneración racial » del español « puro ». Al estar en íntima relación con los géneros de variedades todos estos espectáculos hallaban intrínsecos la negativa y cancelación del poder político vigente. Así pues, el jazz no fue una música única asociada a un espacio concreto, más bien sirvió como transmisor de distintas vicisitudes y necesidades del pueblo español: el entretenimiento para la disociación de la cercana guerra, la expresión de dolores y carencias, el movimiento de unos cuerpos parados ante una biopolítica restrictiva, el posicionamiento social de grupos oprimidos y marginados por el régimen, junto con la interconexión entre músicas y espectáculos categóricamente diferenciados. En ese aspecto, el jazz consiguió ser omnipresente en la escena musical de los años 1940, desmarcándose así, más allá de los confines de la música.

Por último, gracias a la terminología del pensamiento político de Foucault, se pueden comprender muchas cuestiones que aúnan al jazz, las variedades y el género. Debido al control del poder político, no sólo era rechazada y condenada de forma punitiva la homosexualidad explícita por romper con la normatividad impuesta, sino que, cualquier uso del cuerpo que desafiara la moral del nacionalcatolicismo, la gestualidad « peligrosa » de aquellos sujetos que pusiera en riesgo la « seguridad social » y la moderación gestual española. En los escenarios frívolos, en particular, y en las manifestaciones artísticas, en general, no estaba permitido la expresión de género diferente a lo que se consideraba normal en el primer franquismo. La feminidad había de ser la promulgada por la Sección Femenina, sin posibilidad a mostrar intereses « masculinos », mucho menos, un hombre falangista podía « rebajarse » a quedar reducido al plano femenino, sus vestimentas o maneras.

En definitiva, el gobierno de Francisco Franco consiguió desarrollar tecnologías para crear una nueva moral donde las disidencias quedaban desterradas al otro lado de la línea que jamás se había de cruzar. Las músicas de jazz y de variedades fueron entonces, un lugar de encuentro y de consuelo capaz de no dejarlas morir en el exilio de la « anormalidad ».

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, C. (2015). De mi costilla es un hueso a ladronas de amor: discursos femeninos en el teatro frívolo desde la república al franquismo. En: Actas del 6º Congreso Internacional de Selicup. Jimena Escudero, J., González, M., Mariño, M. (eds). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 29-38.
- Arce, J. (2019). ¡Por marica y por rojo!: Miguel de Molina y las políticas de la memoria. *Contrapulso*, 1(1), 1-12.
- Bolaño Amigo, M. E. (2015). Los sesgos de género a través del currículum oculto de educación musical. *RES: Revista de Educación Social*. 21, 300-314.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Espínola, P. (2019). *Blues de gas: Enciclopedia de las mujeres y el blues (1920-2020)*, Allanamiento de Mirada.
- García, L. (2022). *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Plan B.
- García, J. (2012). *El trazo del Jazz en España*. Biblioteca Nacional de España.
- García, J. (2019). El jazz en la España de 1923. Una mirada desde los consulados estadounidenses. *Jazz-hitz*, 2, 29-47.
- García Rayego, R. (2002). Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo. *Cuadernos de trabajo, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid*. 1, 1-23.
- Green, L. (2001). *Music, gender, education*. Ediciones Morata.
- Iglesias, I. López, C. (2022) Entrevista abierta sobre jazz y género en el primer franquismo. Universidad de Granada.
- Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Revista transcultural de música*, 17, 2-23.
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Iglesias, I. (2010). (Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial, *HAOL*, 23, 119-135.

- Iglesias, I. (2011). Vehículo de la mejor amistad: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta. *Historia del presente*, 17(1), 41-53.
- Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco. *Revista de Musicología, SEDEM*, 28(1), 826-838.
- Jordana-Lluch, E. (2021). *Michael Foucault: Biopolítica y gubernamentalidad*. Gedisa Editorial.
- Lillo, S. (2020). La música a escena. La diplomacia musical española en Estados Unidos (1939-1970). *Cuadernos de Historia Contemporánea, Ediciones Complutense*, 42, 285-304.
- Loizaga Cano, M. (2005). Los estudios de género en la educación musical. Revisión crítica. *Musiker. Cuadernos de música*. 14, 159-172.
- López-Peláez Casellas, M.P. (2013). Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género. *Sophia*. 9, 213-220.
- López-Peláez Casellas, M.P. (2014). Alteridad y Educación Musical: hacia la reconceptualización de las voces olvidadas. *Educación y Futuro Digital*. 10, 2-11.
- López-Rodríguez, F. (2021). *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales Editorial.
- Luján, T. (2018). La revista Ritmo y Melodía: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Musikene: Jazz-Hitz*, 1, 39-56.
- Luján, T. (2019). La recepción del jazz moderno en Barcelona en los años 1940: La aportación de Tete Montoliu, *Revista portuguesa de Musicología*, 6(2), 323-350.
- Mendoza, I. (2020). Los nombres propios del transformismo. Una aproximación al fenómeno en los siglos XIX y XX. En: VV.AA., *MariCorners. Investigaciones queer en la Academia*, Egales.
- Pérez-Méndez, I. (2021). ¿Y después del cuplé? Disidencias de género en la cinematografía española. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 16, 44-60.
- Piñero-Gil, C. (2008). Música y Mujeres, género y poder: diez años después. *Itamar: Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 1, 221- 224.
- Pujol, J. (2005). *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Almendra Music.
- Vargas-Jiménez, Ileana. (2012). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. *Revista Electrónica Calidad en la Educación Superior*, 3(1), 119-139.
- Vázquez-Montalbán, M. (1974). *Cien años de canción y music hall*. Nortedur.

6.1.2 López Hidalgo, C. y Peinado Rodríguez, M. (2024). El Modelo de Feminidad Franquista a través de la Música. Del Adoctrinamiento a la Transgresión. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 13(2), 81-98.

- Breve resumen: La historiografía no ha prestado especial atención a las expresiones musicales y folclóricas como nexo entre la historia cultural y la historia política; sin embargo, como trataremos de demostrar en las próximas líneas, dicha conexión será clave como herramienta legitimadora del régimen franquista, proporcionando al sistema político una continuidad fundamental y atemporal, un instrumento privilegiado de mediación entre el pueblo y la estructura política. A través de una revisión de la documentación legislativa, bibliográfica, documental y audiovisual del primer franquismo (1939-1955), con una metodología ensayística, nos hemos propuesto entender, en primer lugar, la instrumentalización de la música, y en concreto el folclore, como herramienta legitimadora de los pilares del estado franquista: clasismo, patriotismo y modelo de feminidad, vehiculizado a través de la Sección Femenina. Como segundo aspecto analizaremos cómo el jazz y la copla, músicas situadas en la alteridad de las fuentes oficiales del franquismo, constituyeron un espacio de libertad expresiva y subversión biopolítica, concluyendo que pudieron convertirse así en la supervivencia desde la otredad, en un modelo de feminidad anti-hegemónica.
- Fecha de publicación: junio de 2024.
- Estado: publicado.
- Tipo de publicación; artículo de revista.
- Categoría: Géneros, Hypatia Press.
- Ubicación online:
<https://www.hipatiapress.com/hpjournals/index.php/generos/article/view/14031/4648>
- Otros datos: indizada en Scopus (ELSEVIER), Fuente Academica Plus (EBSCO), DIALNET (Universidad de la Rioja), DOAJ, Gender Studies

Database (EBSCO), RILM Abstracts of Music Literature (Répertoire International de Littérature Musicale).

Multidisciplinary Journal of Gender Studies
Volume 13, Issue 2, 25th June, 2024, Pages 81 – 98
© The Author(s) 2024
<http://dx.doi.org/10.17583/generos.14031>

Franco's Model of Femininity through Music. From Indoctrination to Transgression

Cristina López-Hidalgo¹ & Matilde Peinado-Rodríguez²

1) *University of Jaén, Spain*

Abstract

Historiography has not paid special attention to musical and folkloric expressions as a link between cultural history and political history; However, as we will try to demonstrate in the following lines, this connection will be key as a legitimizing tool of the Franco regime, providing the political system with a fundamental and timeless continuity, a privileged instrument of mediation between the people and the political structure. Through a review of the legislative, bibliographic, documentary and audiovisual documentation of the first Franco regime (1939-1955), with an essayistic methodology, we have set out to understand, first of all, the instrumentalization of music, and specifically folklore, as a legitimizing tool of the pillars of the Franco state: classism, patriotism and model of femininity, conveyed through the Women's Section. As a second aspect, we will analyze how jazz and copla, music located in the otherness of the official sources of Francoism, constituted a space of expressive freedom and biopolitical subversion, concluding that they could thus become survival from otherness, a model of anti-hegemonic femininity.

Keywords

Femininity, folklore, copla, jazz, francoism

To cite this article: López Hidalgo, C., & Peinado Rodríguez, M (2024). Franco's Model of Femininity through Music. From Indoctrination to Transgression. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 13(2), pp. 81-98. <http://dx.doi.org/10.17583/generos.14031>

Corresponding author(s): Matilde Peinado-Rodríguez

Contact address: mpeinado@ujaen.es



Multidisciplinary Journal of Gender Studies
Volumen 13, Número 2, 25 de junio de 2024, Páginas 81 – 98
© Autor(s) 2024
<http://dx.doi.org/10.17583/generos.14031>

El Modelo de Feminidad Franquista a través de la Música. Del Adoctrinamiento a la Transgresión

Cristina López-Hidalgo¹ y Matilde Peinado-Rodríguez²

1) *Universidad de Jaén*, España

Resumen

La historiografía no ha prestado especial atención a las expresiones musicales y folclóricas como nexo entre la historia cultural y la historia política; sin embargo, como trataremos de demostrar en las próximas líneas, dicha conexión será clave como herramienta legitimadora del régimen franquista, proporcionando al sistema político una continuidad fundamental y atemporal, un instrumento privilegiado de mediación entre el pueblo y la estructura política. A través de una revisión de la documentación legislativa, bibliográfica, documental y audiovisual del primer franquismo (1939-1955), con una metodología ensayística, nos hemos propuesto entender, en primer lugar, la instrumentalización de la música, y en concreto el folclore, como herramienta legitimadora de los pilares del estado franquista: clasismo, patriotismo y modelo de feminidad, vehiculado a través de la Sección Femenina. Como segundo aspecto analizaremos cómo el *jazz* y la *copla*, músicas situadas en la alteridad de las fuentes oficiales del franquismo, constituyeron un espacio de libertad expresiva y subversión biopolítica, concluyendo que pudieron convertirse así en la supervivencia desde la otredad, en un modelo de feminidad anti-hegemónica.

Palabras clave

Feminidad, folclore, copla, jazz, franquismo

Cómo citar este artículo: López Hidalgo, C. y Peinado Rodríguez, M (2024). El Modelo de Feminidad Franquista a través de la Música. Del Adoctrinamiento a la Transgresión. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 13(2), pp. 81-98. <http://dx.doi.org/10.17583/genero.14031>

Correspondencia Autores(s): Matilde Peinado-Rodríguez

Dirección de contacto: mpeinado@ujaen.es

Los ideólogos del régimen franquista que se implantó tras la Guerra Civil fueron conscientes de la necesidad de articular una legitimación apresurada, ficticia y plagiada que garantizara su estabilidad y perpetuación (Peinado-Rodríguez, 2012), ante un contexto internacional inicialmente adverso y una cotidianidad articulada a golpe de miedo (a las denuncias, los paseíllos y las sentencias), de hambre y sus cartillas de racionamiento y de pecado y sus imposiciones morales hacia el colectivo femenino.

En tanto que propuesta totalitaria, se sirvió del sistema patriarcal, que sancionaba la negación de la igualdad en base a una doble articulación jerárquica: las familias, que funcionan como un microcosmos de asimetrías genéricas y el clasismo, ricos frente a pobres, como baluarte de la inmovilidad social. Los fundamentos del patriarcado se rentabilizaron desde el primer momento en dos facetas: desde el punto de vista económico, recuperar la idealización de la mujer como “ángel del hogar”, que sancionada el Fuero del Trabajo de 1938, aliviaría la crisis económica y el paro masculino derivados de la contienda; desde el punto de vista social, el modelo de feminidad, “a la española”: cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España (Peinado-Rodríguez, 2016), un modelo que ha contribuido a la deshistorización y perpetuación de la división funcional de la sexualidad hasta nuestros días.

En el ámbito político, la Falange aportó al nuevo estado, como expone Pérez-Zalduondo (2011: 876), sus métodos propagandísticos y sus estructuras de control y encuadramiento de la población, lo que fue crucial entre 1937 y 1942 en el proceso de fascistización del discurso franquista. Tras la caída de los fascismos, dichos principios se reinventaron al servicio del nacionalcatolicismo, una doctrina fundamentada en la identificación entre religión católica y franquismo y la tradición como esencia de la nación española.

En este trabajo nos proponemos entender, en primer lugar, la instrumentalización de la música, y en concreto el folclore, como herramienta legitimadora de los pilares del estado franquista: clasismo, patriotismo y modelo de feminidad, al que dedicaremos un epígrafe específico; como segundo aspecto analizaremos si la música encontró otros espacios de expansión, expresión y libertad, y para ello nos centraremos en las producciones de *jazz* y *copla* de dicho periodo.

La historiografía, siguiendo a Asunción Criado (2017: 185), no ha prestado especial atención a las cuestiones folclóricas como nexo entre la historia cultural y la historia política; sin embargo, como trataremos de demostrar en las próximas líneas, son claves para entender la historia cultural y la historia política en tanto que elemento legitimador, porque es capaz de proporcionar al sistema político una continuidad fundamental y atemporal, orgánica, incluso más profunda que la que se obtiene con la historia. Al mismo tiempo, se erige en un instrumento privilegiado de mediación entre la gente y la estructura política, sin cuestionar por ello el elitismo subyacente.

De nuevo la maquinaria ideológica del Estado no inventó nada, puesto que la utilización del folclore como elemento esencial en los procesos de construcción nacional estuvo presente desde 1848, y en concreto en nuestro país, como expone Criado (2017: 184), desde la década de 1920 existían instituciones y centros dedicados al folclore y la cultura tradicional; lo que es genuino del franquismo, y clave para entender cómo se convierte en una de sus más exitosas herramientas identitarias, legitimadoras y propagandísticas fue encargar a la Sección Femenina de la Falange¹ la recuperación, difusión y enseñanza del folclore español, para lo cual contó

con la colaboración de algunos musicólogos y especialistas como Rafael Benedito o Ramón Menéndez Pidal.

En efecto, la Sección Femenina entendió desde el primer momento que la música en general, y el folclore en particular, debían satisfacer los intereses del gobierno dictatorial, sin olvidar en esta ecuación el control y la censura que orbitaron sobre toda producción musical². A ello se entregó transmitiendo, a través de la música y la danza, tres premisas que contribuyeron a estabilizar y perpetuar el régimen: la transmisión de la “españolidad”, de la genuina raza española, el modelo de feminidad y el clasismo, de tal forma que la cultura popular, que emana del pueblo, se puso al servicio de las élites que integraban parte de la base social sobre la que se sustentó el nuevo régimen (Criado, 2017: 184).

Recuperar el folclore del pueblo español, el substrato de la raza, como nos recuerda Ortiz – García (2012: 2) es el referente máximo como detentador de las cualidades esenciales espirituales con las que se identifica la ideología fascista del Movimiento hasta el final de la Segunda Guerra Mundial y la caída de los fascismos. Después los símbolos fascistas derivan progresivamente, ante el nuevo panorama mundial, en una suerte de tradicionalismo patrio en sintonía con el nacionalcatolicismo, una forma más directa y emotiva de aprensión del estilo de una comunidad, un elemento sustancial de la españolidad asimilada a lo castizo y racial (Van Zummeren y Haro, 2020: 89), una suerte de autarquía también artística, en palabras de Iglesias (2010) donde la extranjerización terminó siendo un pecado más.

Al hilo de la situación de España ante la comunidad internacional, y los guiños al fascismo por parte de Franco, los coros y danzas de la Sección Femenina³ jugaron un papel clave también para tratar de legitimar la imagen de España en el extranjero, mostrar su cara más amable, una nación reconstruida ajena a los vencedores y vencidos de la guerra. Como reflexiona Asunción Criado (2017:189) las sonrisas de las chicas de la Sección Femenina, la música y sus bailes trataban de enmascarar la cruda realidad que atravesaba la sociedad española, sumida en el hambre y las penurias de la posguerra, al tiempo que sufría la represión y la carencia de las libertades, una misión más política que cultural, para reavivar el concepto de Hispanidad:

En el año 1938 España todavía estaba, desgraciadamente, en guerra. La guerra absorbía las energías, el pensamiento, el esfuerzo y la voluntad de todos. Sin embargo, había también tiempo para pensar en una España futura, en paz, mejor que antes, más rica, también más culta. Una España que, olvidados ya los horrores sufridos, pudiese estar alegre y volviese a cantar y a bailar sus danzas y canciones de siempre, las que habían prendido en la entraña del pueblo y se resucitaban en los días de fiesta y quizás luego se olvidaban. [...] divulgar las viejas canciones españolas. Esta fue, sin duda, la primera piedra de esta obra estupenda que son los Coros y Danzas. [...] La Sección Femenina fue de las primeras instituciones que se dedicaron en España a la labor de órbita. [...] Porque es toda España la que ha salido ganando y al conservar y recordar la antigua tradición es mejor y más rica y más culta, como ya se soñaba, se deseaba en un lejano 1938 recuperar el folclore y, desde luego, suyo es el mérito de haberlo puesto en órbita. (Pilar Primo de Rivera)⁴.

Dos fechas marcaron el rumbo de la postura del régimen: de la tendencia antiestadounidense, se dio un progresivo repliegue hacia el encubrimiento de su apoyo al fascismo en 1943 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial que supuso el abandono general de la propaganda fascista. En 1943 el Gobierno decretó públicamente la imparcialidad de España en la guerra y al año siguiente retiró la ayuda económica y militar a las potencias del

Eje, plegándose así a las exigencias angloamericanas (Iglesias, 2010). Fue entonces, cuando los medios de comunicación cambiaron de perspectiva y la propaganda se tornó a mostrar a Franco como un “hombre imparcial y honesto” que libró a España de los horrores de la Guerra Mundial. El objetivo principal de la dictadura fue demostrar la apertura y modernidad de España y la acción cultural fue así un medio más de actuación política. Se abrieron las puertas al arte, literatura y música de los países democráticos; de esta forma, la política musical proestadounidense avanzó al mismo tiempo que Hollywood recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico (Iglesias, 2017: 130-135).

A partir de 1952, Francisco Franco, junto al Ministerio de Información y Turismo con Gabriel Arias Salgado a la cabeza y, especialmente, gracias a la Dirección General de Propaganda al mando de Florentino Pérez-Embid, llevaron a cabo un complejo proceso de integración del régimen en el orden político internacional tras el periodo autárquico. El papel desempeñado por las Juventudes Musicales de España como instrumento de propaganda y de política exterior fue crucial. En verdad, fue creado como herramienta de diplomacia cultural, en la medida que esta institución facilitó el acceso de España a la UNESCO (Martínez-Cuesta y Alfonso-Sánchez, 2020).

A pesar de no poseer un plan específico para la diplomacia cultural-musical, con el fin de ganar adeptos, la ultimación del aislamiento internacional y las mejoras económicas, se reservan presupuestos para ello. Es entonces cuando se comienza a crear una imagen positiva del régimen mediante la proyección musical internacional española. El género apropiado, por su supuesta concordancia con la moral católica y franquista, fue el flamenco, una música “puramente” nacional (Lillo-Espada, 2020), por su carácter comercial y propagandístico, también llamado “nacionalflamenquismo”, era la cara perfecta para mostrar a las democracias capitalistas. Así, se da su revalorización como estilo único español, en búsqueda de un objetivo central de la dictadura: la cohesión del territorio (Martínez del Fresno, 2013) en “una, grande y libre”. Podría decirse pues, que se trata del reflejo de una nueva faz política a costa del folclore de origen andaluz. Se impone el andalucismo sobre los escenarios, haciendo de él un producto de consumo de masas (Vázquez-Montalbán, 1974). Curiosamente, al igual que ocurre con el *jazz*, se trata de una música popular, creada por minorías racializadas que son arrancadas de su contexto primigenio y lavadas para un fin político.

Desde el Folclore a la Feminidad

El análisis del modelo de feminidad franquista, a la luz de la perspectiva de género⁵, implica transitar permanentemente en la dualidad sujeto/ objeto, pues si bien el sujeto de análisis son las mujeres, dicho modelo se sustenta en la objetivación de las sujetas, su proyección hacia un destino cosificado, estereotipado e impuesto, donde no se contempla la pluralidad de trayectorias individualizadas sino el destino unívoco de “la mujer”.

La instrumentalización de la música al servicio de la maquinaria franquista, como no podía ser de otra forma, tenía una hoja de ruta trazada para las mujeres, un supuesto protagonismo revestido de tintes paternalistas, costumbristas y patrios, donde se amalgaman tradición,

religión y moralidad y que se proyecta en todos los espacios y escenarios considerados aptos para la presencia del colectivo femenino.

Comencemos por las escuelas, donde el *currículum* segregado, heredado de la Ley Moyano (1856) concedía a la música un lugar privilegiado en la formación de las niñas, un complemento idóneo para el ejercicio de su destino social: ser esposa y madre, que el caso de las élites adquiriría la condición de “adorno”. De hecho, la Ley de 1945, como han analizado García-Gil y Pérez-Coladrero (2018: 141), establece una clara vinculación de la música con el género femenino, siendo precisamente esta adscripción la que confiere a la “música” y el “canto” el carácter de “actividades complementarias de la escuela” es decir, una especie de actividad de ocio, no muy definida, impartida en un ámbito extraescolar y no formal, una “maría” de carácter lúdico en el espacio de lo subsidiario, donde se sitúa siempre a las féminas, frente a lo relevante, las materias que debían cursar y formar a los varones.

Esta línea se afianza con la Ley de 1953, cuando un grupo de asignaturas se adscriben al *currículum* femenino bajo la denominación de “Enseñanzas del hogar”, imponiendo la obligatoriedad de la formación musical en los institutos de Enseñanzas Medias con una marcada intención de “culturizar” a la mujer⁶ en la interiorización de su sublime misión de depositarias y transmisoras de los valores y principios tradicionales de la nación y la raza, la identidad regional, la tierra y el trabajo, desde el cuidado de la familia y la dedicación a la maternidad (García-Gil y Pérez-Coladrero, 2018: 138), para hacer de sus vástagos súbditos leales a la patria y al Caudillo. Las mujeres servían para conservar los valores tradicionales tanto en el escenario de jóvenes, como en su casa, una vez casadas. El repertorio lo iban trasladando del pueblo a los escenarios, aunque este siempre estaba seleccionado y seccionado en las partes que les venía bien, políticamente hablando. Buscaban la homogeneización musical absoluta de los cantos folklóricos. En contraste con el Estado heroico y su poder, lo regional se convirtió en un elemento estético y emocional que aportaba una visión concreta de España, que conectó directamente con las mujeres (Martínez del Fresno, 2013: 112-123).

También los ambientes de educación no formal, como los patios de los colegios, las manifestaciones musicales tienen la misma orientación: el corro, las canciones de comba, las muñecas... recuerdan que la casa, la cocina, los cuidados o la calceta son sus horizontes (Martínez-Cuesta y Alfonso-Sánchez, 2013: 237), en conjunción con los cantos patrióticos vinculados a la exaltación de los símbolos nacionales (el canto del “Cara al Sol” durante la izada de bandera es un claro exponente), que se fue ampliando posteriormente con canciones donde se incorporaban biografías para educar a la infancia. (Ortiz-García, 2012: 76-77).

Esta mirada androcéntrica, patriarcal y segregada genéricamente, trasciende también al ámbito carcelario, donde podemos contemplar un matiz de nuevo discriminatorio para las mujeres: mientras que en el caso de los presos políticos la música y la composición musical constituyeron un elemento de obligada formación cultural y de opción en el campo de la redención de la pena, tanto a nivel interpretativo como compositivo, en el caso de la mujer se dispuso que la música formase parte del adorno acorde a su sexo y género (Calero-Carramolino, 2016: 25)⁷.

Centrándonos seguidamente en las representaciones y actos públicos, el monopolio de toda actividad musical femenina correspondía, como venimos describiendo, a la Sección Femenina. Si bien son muchos sus campos de acción⁸, es sin duda la recuperación y conservación del folclore tradicional de las regiones españolas a través de los “Coros y las Danzas” la labor más

destacada de esta institución. Tuvieron gran aceptación por parte de la sociedad y fundamentalmente del régimen, que en la primera etapa de autarquía mostraban al mundo la cara más afable de la dictadura (Molina-Poveda, 2020:265), al tiempo que servían de acompañamiento y comparsa ineludible de los actos oficiales del dictador (Asunción-Criado, 2017:194).

La división genérica de espacios y funcionalidades reproducía a pequeña escala las asimetrías del sistema patriarcal reasignando aptitudes y actitudes desde lo importante, en tanto que complejo, corresponde al universo masculino frente al adorno y la complementariedad de la presencia femenina. Así, los coros y rondallas estaban formados por hombres y si las mujeres tocaban algún instrumento solía ser siempre la pandereta⁹; a partir de los años 60¹⁰ comienzan a bailar también los hombres y las mujeres acceden a los instrumentos de cuerda, siempre en menor número que sus compañeros varones (Molina-Poveda, 2020: 266).

Las cárceles practicaron también asimetrías genéricas en sus prácticas musicales, pues los penales masculinos fueron provistos de material fungible, atriles y partituras, y no así en las cárceles de mujeres, donde se fomentó el repertorio folklórico y la estética del mismo a través del atuendo que las presas creaban en los talleres de costura para las representaciones dramáticas, de tal suerte que en la formación femenina predominaron las raíces con la tierra y el folklore, mientras que los hombres participaron de los grandes conjuntos instrumentales, compartiendo ambos su instrucción musical en la liturgia y la himnica del estado franquista, si bien el campo singularmente discriminatorio y excluyente para las mujeres fue el de la creación, pues se les reconoce dotes interpretativas pero nunca creativas (Calero-Carramolino, 2016: 28).

La Sección Femenina fue especialmente meticulosa con la estética y la expresión corporal femenina, a la que iba asociada una forma de ser y estar en el mundo vinculada a un modelo de mujer que con su porte y actitud transmitiera sumisión, recato y prudencia, porque los cuerpos, como reflexiona Busto Miramontes (2012:2) están atravesados por consideraciones morales, religiosas, políticas y económicas de toda clase, de tal suerte que bailar, tocar o vestirse para la ocasión son ejercicios que se realizan a través de cuerpos, y los cuerpos de las mujeres estaban sujetos a estereotipos fundamentales en el ejercicio de su función social, implicaciones políticas a través de las relaciones musicales (Criado, 2017:192). Incluso cuando las mujeres ocupaban puestos de baile masculinos, hombres y mujeres “haciendo” a través de sus cuerpos, en relación con la música y ésta a su vez con los significados corporales.

Como reflexiona esta autora, la posición del baile, la altura de los brazos o incluso las miradas y gestos aparentemente insignificantes eran símbolos, metáforas de la cotidianidad, de las estructuras sociales definitorias del franquismo a nivel social, político e ideológico y sobre todo de género: los movimientos de las mujeres son comedidos, refinados, femeninos, sumisos, dulces, inclinados, sufridos, penitentes, maternales, cariñosos...; los brazos permanecerán más bajos que los de los hombres y saltarán menos que ellos, para que sus cuerpos se queden en la horizontalidad¹¹; en definitiva, los cuerpos femeninos bailando constituyen en sí mismos un catálogo preciso, inquebrantable y eterno de la feminidad.

La provocación femenina, el cuerpo que es sujeto y objeto de pecado debe de ser especialmente controlado y a ello se dedicaron con empeño las instructoras de la Sección Femenina: se debía evitar el contoneo, fijar la mirada y las ropas debían ir ceñidas al cuerpo.

Los trajes regionales serían holgados para que no marcaran las formas deseables de las mujeres, sin escotes, y para evitar que se vea más de lo decoroso, las intérpretes llevarían los famosos “pololos”.

Los bailes regionales, como explica Busto Miramontes (2012: 12) fueron entendidos además como moralizantes, especialmente en las romerías, frente a otros bailes pecaminosos como el pasodoble y la rumba donde bailaban demasiado “agarrados” que podían despertar las “bajas pasiones humanas”.

La transcendencia del mensaje que quería transmitirse a través de la recuperación del folklore llevó a la creación de un cuerpo de Instructoras de Bailes Regionales y Música (Ortiz, 2012: 7) que eran formadas, con los propios textos y métodos publicados por la organización, en sus Escuelas Nacionales y Provinciales de Mandos. Igualmente se impartieron cursos dirigidos tanto a las afiliadas como a las no afiliadas, con la intención de “despertar el gusto musical y el sentido del ritmo del alumnado, dar agilidad a los cuerpos y suscitar el interés por el folklore nacional auténtico”, con un enfoque final que no era otro que conseguir que las alumnas adquirieran una formación musical que les posibilitara adoctrinar, dentro del ideario del Régimen, a las generaciones posteriores. (Manrique-Arribas, Monreal-Guerrero y Mariño, 2017: 106).

Las actuaciones de coros y danzas fueron retransmitidas por el NO-DOⁱ desde sus orígenes. El hecho de que fueran embajadoras de la españolidad en el extranjero y que actuaran siempre en los actos institucionales del Caudillo contribuyó sin duda a su presencia recurrente. Como reflexiona Anta Félez (2023:46) los bailes regionales no variaron en el tiempo del NO-DO, acaso para reafirmarse en los pasos y en hacerse más coloristas; además, siempre se los mostraba de la misma manera, alternando planos generales con otros más cortos, que proyectaban una sonriente bailarina con sus pendientes y maquillaje, un detalle de tal o cual prenda o la cara, siempre feliz, de los espectadores. Esta lógica creaba un lenguaje fílmico que daba por hecho que aquello que se veía era lo único posible: no había variación, no había personalidad, no había equivocación y mucho menos una digresión, una crítica o un comentario que pusiera en duda, aunque sólo fuera eso, la calidad de lo expuesto. Y, obviamente, el NO-DO siempre jugaba con la idea de tocar música para cuerpos que no se tocasen entre sí, lo cual generaba unas formas coreográficas que, si bien tenían un tono galante, al final se centraban en la idea del cuerpo, del desfile, de la exposición de una disciplina.

Las danzas eran, en esencia, la representación de un modelo de feminidad, un público que el régimen consideraba superficial, ignorante y frívolo, en opinión de Rodríguez-Mateos (2005:198) sin capacidad de análisis, que las hacía destinatarias idóneas de noticias ajenas a la realidad socioeconómica y política imperante, blandas, diseñadas desde postulados estéticos (aspecto físico, muebles, decoración, modo...) (Peinado-Rodríguez, 2018:8), y consecuentemente, idóneas para interiorizar y educar en el modelo de feminidad útil y necesario para la perpetuación del sistema.

Música y Franquismo: Las Cantantes

Como se ha podido comprobar, salvo si pertenecía a la Sección Femenina, la mujer no tenía muchas facilidades para trabajar y ser bien vista, menos aún si se trataba de iniciar una carrera

musical en solitario, donde su cuerpo estaría expuesto a un público. Es por ello, que algunos géneros como la copla o el *jazz* fueron manifestaciones expresas de cómo la mujer tuvo algún lugar donde poder desarrollarse con mayor libertad musical. En su mayoría, fueron bailarinas y cantantes, pero tal y como reflexiona Sherrie Tucker (2000), los estudios de género se han ido centrando en las mujeres instrumentistas, omitiendo al grupo más numeroso, exclusión que alude a que el éxito de las cantantes en la historia de la música no va acorde al proyecto feminista de recuperación “de las ausentes”. Quizás en consonancia con la idea y necesidad de demostrar que las compositoras e instrumentistas existían, que las feministas creamos investigaciones innovadoras, que no tienen por qué basarse en lo canónico, explica McClary (2021). También ha podido influir en esa visión sesgada, el prestigio de la música instrumental sobre la vocal en la tradición clásica occidental (Iglesias, 2017). Esta se trata de una de las cuestiones principales a la hora de abordar estudios de género en la música y, especialmente, en España. Cabría reconocerle al canto, su importancia en la vida de las mujeres dedicadas a la música desde hace siglos.

A lo largo de la historia, las mujeres han encontrado en el canto un medio de expresión esencial que les ha permitido alcanzar un protagonismo social y profesional difícil de lograr en otras disciplinas. Gracias al canto, ocuparon una posición cultural influyente, siendo admiradas, consideradas de talento y formación. Las cantantes podían ser modelos a seguir por otras, simbolizaban la libertad, la independencia, la posibilidad de que se tuvieran sus opiniones en cuenta. El claro dominio expresivo y las licencias que podían tomarse en la música vocal era lo que ponía de manifiesto la implicación y capacidad creativa de las mujeres (Morales-Villar, 2021); pues, aún funcionaba la idea de que el espacio de sociabilidad de las mujeres estaba unido a lo frívolo, la diversión y el entretenimiento. La música también solía estar en ese espacio *amateur* de decoración femenina, ociosidad, alejadas así de lo intelectual, lo racional o la cultivación. Las mujeres podían interpretar, recrear músicas, pero no se consideraban capacitadas para crear, sino para seguir manteniendo los roles que se consideraban “naturales” de cada género. El discurso oficial de lo que eran o podían ser las mujeres siempre fue escrito por hombres. Por ejemplo, Turina dividió la práctica musical entre interpretación y creación, negando la capacidad de la mujer para componer. Las que conseguían dedicarse a la música eran definidas como mujeres antes que como artistas: agradable, simpática, joven, sencilla... (Palacios-Nieto, 2021).

En este entorno hostil, la profesión de cantante alejaba a la mujer del ideal doméstico femenino y del carácter social riguroso al que se destinaba. Al amenazar la vida familiar y la moralidad, su actividad era reconocida en la esfera pública, pero no en la privada. Las mujeres de clase alta y media se vieron desanimadas a la hora de tomarse la música demasiado en serio; incluso las más competentes tenían prohibido aparecer en público, publicar música o aceptar honorarios. Por el contrario, la carrera de cantante era una verdadera oportunidad para jóvenes de origen humilde y dotadas de buena voz. Cuando gozaban de fama, luego solían ejercer la docencia, salida laboral bien considerada para mujeres instruidas (Morales-Villar, 2021).

Tras la Guerra Civil, la dictadura de Francisco Franco propició el retroceso del papel de la mujer en la música y, por tanto, de las cantantes. Algunas sobrevivieron mediante la copla, el cine, las variedades o el *jazz* conceptos de varias formas relacionados, como podrá observarse

a continuación. En su mayoría, son las que consiguieron enfrentar la represión y, de cierta forma, escabullirse de ella, motivo por el cual estarán del todo presentes en este trabajo.

El jazz y la Copla a la Luz de la Perspectiva de Género: Pervivencias y Transgresiones durante la Dictadura Franquista

Buena parte de los ataques hacia el *jazz* y la copla se fundaban en una asociación de la cultura de masas con la mujer. La cultura de masas en el plano artístico tiene mucho que ver con una sociedad en la cual la masculinidad está identificada con la acción, el progreso, la industria, la ciencia y el derecho. Asimismo, con que el imaginario sobre la feminidad de los artistas masculinos suele adherirse con la exclusión de mujeres reales en la empresa literaria y con la misoginia del patriarcado burgués. En los años del socialismo naciente y el primer gran movimiento feminista europeo, las masas eran las mujeres llamando a la puerta de la cultura masculina dominante. Es interesante observar cómo lo político, lo psicológico y los discursos estéticos alrededor del cambio de siglo relacionaban, constante y obsesivamente, la cultura de masas con lo femenino, mientras la cultura superior, auténtica y que merecía alabanza era directamente atribuida a los hombres y, de esta forma, recordaba el privilegio de acceso a la cultura, las temáticas elevadas y el conocimiento era masculino. Es decir, se concibe la cultura de masas como el arte superfluo y que carece de interés científico para su estudio (Huysen, 1986).

La negación de la creatividad femenina pues, ya figuraba en el imaginario colectivo, lo único que hizo el franquismo fue legitimar estas divisiones entre hombre y mujer. Teniendo en cuenta que la misión era recluir a la mujer en el hogar, la creciente participación de la misma en la vida pública por las consecuencias económicas de la Guerra Civil en la sociedad española, según el discurso patriarcal del régimen, suponía una masculinización de la naturaleza de la mujer. Las modas modernas, masivas y extranjerizantes diluían la idea de que la mujer no fuera capaz de tener creatividad o genio, aunque fueran calificadas como un simple entretenimiento (Iglesias, 2013). El *jazz* fue una de las principales nuevas prácticas entendida por algunos intelectuales como una feminización de la cultura española. Las chicas hot o topolino fueron identificadas con la frivolidad y la cultura de masas. Las autoridades católicas condenaron su carácter atrevido, la prensa las desprestigió por ser la imagen de una supuesta superficialidad e ignorancia. La nueva generación femenina, según los hombres de la época, se movían entre las novelas rosas y los bailes de moda, nunca interesadas en arte o filosofía. Otro argumento era el de la inmadurez y la infantilización. Rina Celi, Katia Morlands o Mari Merche explotaron este recurso junto a la picardía y candidez de las estrellas musicales de Hollywood (Iglesias, 2017). Se plasmaba así, la tensión entre el compositor varón que reforzaba los estereotipos de género y la voz, el cuerpo de las cantantes definidas por su relevancia pública, lo que como bien indica Lucy Green (1997) supone un desafío estético y cierto empoderamiento sexual. Esta autora dará las claves para comprender este fenómeno tan usual en la música de *jazz* con la distinción, que se da en el patriarcado musical, entre la esfera pública (asociada a la masculinidad) y la esfera privada (asociada a la feminidad). Esta visión entra en conflicto cuando la mujer se exhibe públicamente y más, si de ello depende su profesión. No sólo pone en riesgo la imagen maternal y doméstica de la feminidad, sino que pone en cuestión, incluso, su vida sexual. A

esto, se ha de añadir la segregación racial que la comunidad afroamericana sufre y, especialmente, sufría a principios del siglo XX. Las mujeres luchaban por la opresión que ejercía la cultura musical dominante, por las definiciones patriarcales y las raciales hegemónicas. Todo esto, no anula el hecho de que el oyente interprete esta exhibición corporal como un ataque hacia la capacidad musical de la cantante y la calidad de su música. Entran en combate pues, las dualidades patriarcales del fetichismo y sexualización de la mujer (especialmente la racializada) y cantante con el desprecio hacia las mismas por el abandono de los roles femeninos prototípicos.

Iglesias (2017: 169-175) añade cómo los cuerpos de las chicas swing fueron una alteridad a los exhibidos en las danzas y gimnasia de la Sección Femenina. Para los falangistas estas chicas eran la degeneración femenina frente a la mujer de bien que era rural, fuerte, nacional, responsable, prolífica. Es paradójico, sin embargo, cómo las exhibiciones gimnásticas repetidas como elemento propagandístico suponían un escándalo por la participación que daban a la mujer en todas sus actividades y, sobre todo, por las faldas cortas o pololos que llevaban para hacer gimnasia (Zagalaz, 2001). Estas mujeres ideales para las autoridades católicas y franquistas aceptaban las normas morales, pero en ocasiones, se saltaban las reglas con respecto al vestuario.

La copla y el *jazz* tuvieron un lugar de encuentro en este sentido, ya que las dos músicas suponían un enfrentamiento inocente a la política de género estipulada y, de otra forma, fueron músicas usadas por el régimen: ambas sirvieron como entretenimiento de una población exhausta por la guerra y el hambre, así como un vehículo de propaganda a favor del régimen para las democracias que se formaron tras la Segunda Guerra Mundial.

Durante la primera etapa de la dictadura y con la fascistización del discurso franquista la acogida del *jazz* se fundamentó en el descrédito hacia las manifestaciones musicales de países capitalistas —encabezados por EE.UU.—. Siguiendo este modelo fascista, en España se impulsó una campaña cultural antiestadounidense y de rechazo a la cultura de masas por la posible contaminación cultural. Concretamente, el *jazz* fue señalado como la antítesis de la música española y el principal referente negativo de la musicografía. Lo español estaba unido a la religión como eje central de la raza, en tal caso el *jazz* era entendido como un “engendro” de la música negra y pagana. Los medios de comunicación se saturaron de agresiones xenófobas parecidas tildando a esta música como primitiva, inmoral, salvaje y afeminada (Iglesias, 2010).

Para ilustrar, se cita el artículo de Francisco Padín en el número de julio-agosto en 1942 de la revista *Ritmo*, donde el escritor deja clara su postura con respecto a la música afronorteamericana:

La MÚSICA y la escribimos así, con letras mayúsculas, para diferenciarla de otra que, como veremos más adelante, no tiene relación con ella. No todo lo que recibe el nombre de Música cumple con ese requisito. De ahí, como apuntábamos antes, que para estos casos deba emplearse la palabra música escrita con letra pequeña [...] Un locutor de radio anuncia un fox inglés con letra inglesa y un estilo repelente inglés. ¿Qué significa esa algarabía de instrumentos de metal? ¿Y ese descoyuntamiento del pentagrama? ¿Y ese canto que con voz gangosa me impone a mí —¡a mí, español, dueño de mi gusto y mi lenguaje!- su idioma de jadeo y sus versos de arrabal de niebla? [...] Además, se perjudica con ello el amor y el sentimiento por lo nacional, por lo auténticamente

nacional. ¿Acaso no tenemos dónde escoger en la cantera inagotable y magnífica de nuestra Música popular? ¿O es que son mejores y de más valía las estridencias de la música americana y negroide que la de nuestros cantos regionales, exponentes maravillosos de finura? Basta ya de musiquilla extranjera y dejémosla como algo inservible. La MÚSICA no puede tener otro fin sino la expresión de la belleza. Y, francamente, ponemos muy en duda la belleza de un fox o de cualquiera otra composición estridente y ruidosa.

En efecto, a diferencia de la copla (considerada como música popular española), el *jazz* no contaba con el beneplácito de los responsables de la dictadura, pero resulta sugerente que, aun siendo músicas excluyentes dentro de la política del franquismo, sean mestizas por naturaleza, cambiantes por definición, y fuertemente condicionadas por elementos comerciales (Zagalaz, 2016). Tanto el *jazz* como la copla tenían un lugar dentro de las músicas populares, modales e híbridas que pertenecían al pueblo.

La canción popular española fue esa ración de estética que más se prestó a ser recreada a medias entre la persona creadora y la receptora. Gustaban aquellas con épica extraña, llenas de angustia, soledad y muerte porque quien sobrevivió en la posguerra eran precarios y habían perdido mucho. Puede comprenderse esto como una muestra de una filosofía de la vida: las canciones populares, las que cantaba el pueblo, reflejaban unas carencias que no tenían nada que ver con la superestructura moral del franquismo (Vázquez-Montalbán, 1974). La canción española que parecía morir en cabarets y salas de fiestas, no sucumbió gracias a la aparición de personalidades como Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, grandes compositores del género. Pero, sin duda, la copla llegó a ser la voz de toda una época gracias a las “folklóricas”, las artistas que interpretaban estas historias en los escenarios como Conchita Piquer, Juanita Reina, Imperio Argentina, Lola Flores o Sara Montiel (García, 2022). Aquellas canciones reflejaban los problemas de la gente, ya fueran amorosos o sociales. Desde el punto de vista subversivo, fue el cauce subcultural más legal y apto. Pese a la apología oficial de la virtud sexual y política, la canción nacional tenía una rebeldía feroz contra las normas. La canción se transformó no solo en una voluntad creadora, sino en receptora utilitaria, como instrumento expresivo de la sentimentalidad no permitida. En muchas de ellas, reaccionarias, las mujeres hacían suyas estas coplas y expresaban un malestar condicionado por la impotencia de su condición social (Vázquez-Montalbán, 1974). De hecho, existe un vínculo entre la copla y la disidencia sexual, pues la fuerte personalidad de las copleras sirvió de consuelo y modelo, pero también de resistencia y de trinchera durante en el franquismo al colectivo LGTBIQ+. Podrían mencionarse artistas como Miguel de Molina, masculinidades que nada tenían que ver con los ideales del régimen. Las gestualidades excesivas, los vestuarios estridentes sacrificaban la hombría en pos del arte amanerado (García, 2022). De esta forma, como bien indica Lomas-Martínez (2020), existieron figuras de suma importancia en representación del colectivo como la figura de Rafael de León, de quien gracias a la relectura de sus letras con perspectiva crítica, puede comprenderse la recepción del público homosexual del género de la copla.

De la misma forma en el *jazz*, las mujeres consiguieron a través del canto ser la cara visible y con fama de un género, al menos hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, perseguido por el régimen. La mujer como intérprete y público fue un agente fundamental para la recepción del swing en España. Las grandes ciudades frecuentaban la aparición de instrumentistas y, sobre todo, de cantantes femeninas. Muchas de ellas excedieron incluso la proyección local

para convertirse en fenómenos a nivel estatal, buenos ejemplos serían las artistas como Carmelita Aubert, Elsie Byron, Rina Celi, Katia Morlands, Issa Pereira, Mari Merche, Lolita Garrido o las Hermanas Andrews (Iglesias, 2013). Gran parte de las orquestas españolas más conocidas y prestigiosas de posguerra estuvieron encabezadas por una cantante, aunque no hubo mujeres instrumentistas en agrupaciones mayoritariamente masculinas. Aun así, el *jazz* se identificó con varias de ellas para gran parte de la población y, por supuesto, su vertiente vocal tuvo su consagración debido a estas mujeres (García, 2012).

En realidad, las mujeres que se dedicaban al mundo del *jazz* y la copla no solo eran cantantes, desempeñaban distintas profesiones en el mundo de la actuación, la publicidad, la danza y el espectáculo, por lo que se ha de enfatizar en su versatilidad. Ciertamente, eran las auténticas estrellas del momento, fenómenos de la época que actualmente se ven reducidas, en muchos casos, a ser notas al pie de página de las historias de la música popular española.

Conclusiones

El régimen franquista se sirvió del sistema patriarcal y de la música folclórica para garantizar la estabilidad y la perpetuación de la dictadura. La importancia de la Sección Femenina de la Falange se observa en la recuperación y difusión del folclore español como un medio para transmitir la "españolidad", el modelo de feminidad y el clasismo. A lo largo de las décadas, la música se convirtió en un instrumento privilegiado de mediación entre la población y la estructura política.

El análisis del modelo de feminidad durante el mandato de Franco revela una dualidad persistente entre el sujeto y objeto, donde las mujeres son aparentemente protagonistas en una suerte de objetivación de las sujetas. La música, instrumentalizada por la maquinaria franquista al servicio de su legitimación ideológica, política y social, siguió una hoja de ruta que proyectaba un protagonismo femenino revestido de tintes paternalistas y patrios, amalgamando tradición, religión y moralidad. Es por ello, que existían asimetrías genéricas en diferentes contextos, desde la educación hasta las cárceles, donde la música se utilizaba de manera discriminatoria para las mujeres. La estética y expresión corporal femenina eran meticulosamente controladas por la Sección Femenina, asociando el baile a la sumisión y el recato. Las representaciones públicas, transmitidas por el NO-DO, mostraban un modelo de feminidad estático y homogéneo, reforzando la idea de un cuerpo femenino sujeto a estereotipos definidos por el franquismo.

En la relación entre la música y la dictadura, especialmente centrado en las cantantes, hemos planteado un panorama complejo y contradictorio pues si bien es limitada la visibilidad y reconocimiento que las mujeres, fuera de la Sección Femenina, tenían en el ámbito laboral y artístico-musical, el cuerpo de las mujeres, expuesto al público en el contexto del espectáculo, representaba un desafío a las normas sociales establecidas.

También la copla y el *jazz* emergen como géneros que brindaron a las mujeres un espacio donde desarrollarse con mayor libertad artística, incluso desafiando las restricciones del modelo de feminidad impuesto. Estos géneros proporcionaron a las cantantes un medio de expresión esencial que les permitió alcanzar un protagonismo social y profesional difícil de

lograr en otras disciplinas. La música vocal, en particular, destacó por su capacidad expresiva y creativa, desafiando la noción de que las mujeres solo podían interpretar, no componer.

Paradójicamente, en los estudios de género se ha dado la exclusión de las mujeres cantantes frente a las mujeres instrumentistas. La importancia del canto en la vida de las mujeres a lo largo de la historia de la música se subraya como un medio de expresión esencial que les otorgó un papel cultural influyente. Las cantantes no solo eran intérpretes, sino también modelos a seguir que simbolizaban la libertad y la independencia, desafiando las expectativas tradicionales de sumisión. La profesión de cantante representaba una oportunidad para aquellas de origen humilde y con buena voz. Sin embargo, las restricciones socialmente impuestas para las mujeres limitaban su reconocimiento y participación en la esfera pública, amenazando su vida familiar y moralidad estipuladas.

El *jazz* y la copla, aunque fueran músicas catalogadas por el régimen franquista como opuestas, sirvieron como formas de entretenimiento y propaganda: el *jazz*, al ser una música extranjera y masiva, era perseguido por los ideólogos falangistas (al menos, en el primer período del régimen), mientras que la copla se incluía en la música popular española y era reconocida como algo nacional, español y propio del país que pretendía perpetuarse. Sin embargo, estos géneros fueron asociados a la feminidad debido a la amplia participación de las artistas en los mismos. Igualmente, desafiaron las normas impuestas, ofreciendo un espacio para la expresión subversiva y la resistencia de una forma casi inocente. En última instancia, las mujeres que se dedicaron al *jazz* y la copla durante este período fueron figuras multifacéticas, grandes estrellas que desempeñaron roles diversos y desafiaron las expectativas de género establecidas por el régimen, convirtiéndose así en la supervivencia y alteridad, en un modelo de feminidad anti-hegemónica.

Agradecimientos

Esta investigación se ha realizado y financiado gracias a la subvención concedida por el Instituto de Estudios Giennenses (Resolución de 19 de septiembre de 2023), para la realización del Proyecto de Investigación "*Jazz* en el primer franquismo: un estudio desde la perspectiva de género y antirracista en la provincia de Jaén”.

Notas

¹ Organización de mujeres fundada por Pilar Primo de Rivera en 1934 como una sección de la Falange Española y de las Jons. Por decreto de diciembre de 1939 se le encomendó la formación política de las mujeres del Movimiento, y al quedar a ella adscrito el Servicio Social obligatorio así como determinadas asignaturas presentes en los diferentes planes de estudios del franquismo (Economía Doméstica, Formación del Espíritu Nacional, Política y Sociedad o Educación Física) además de la sección de coros y danzas, todas las españolas quedaron bajo su tutela política. Desapareció en 1977.

²A partir de mayo de 1941, la Vicesecretaría de Educación Popular, un organismo de nuevo cuño integrado en la Secretaría General del Movimiento, fue la responsable de la censura y la propaganda. Se trató de la institución franquista que mejor concilió los postulados fascistas y ultracatólicos. En su ámbito se crearon las Delegaciones nacionales de Prensa y Propaganda, con un Delegado nacional al frente de cada una de ellas que, a su vez, estaban divididas en secciones. Dentro de la Delegación nacional de Propaganda se estableció la Sección de Propaganda Oral y Educación Musical, que incluyó a todos los agentes que intervienen en la creación, interpretación y difusión

de la música en la sociedad (Pérez Zalduondo, 2011:876). Por otra parte, la fundación del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1941 disparó el control estricto de todas las actuaciones musicales, pues todos los músicos tenían que afiliarse con el fin de que se pudiera depurar a los intérpretes, fijar salarios, supervisar contratos y actuaciones (Martínez del Fresno, 2001).

³En lo referido a los Coros y Danzas, se hará público su propósito de recuperación y conservación del folclore en la revista *Consigna* en 1942. No obstante, ya estaba en vigor desde la Guerra Civil y en numerosas escuelas femeninas los bailes regionales habían sustituido los ejercicios de gimnasia masculinos. Fueron más de 75000 componentes los que participaron en las actuaciones de los Coros y Danzas.

⁴Sección Femenina: Folletos y programas actuaciones de danzas. Archivo Histórico Provincial de Segovia, Carpeta SF 33.

⁵La perspectiva de género es la visión científica, analítica y política creada desde el feminismo que tienen entre sus fines contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres (Lagarde, 1996:13).

⁶Algunas investigaciones han argumentado, no obstante, que hay un aspecto positivo en estas directrices, la formación de un profesorado femenino especializado (Castañón Rodríguez, 2009.)

⁷En opinión de este autor (2016:27), a diferencia de las cárceles de hombres, las mujeres fueron aculturadas en el sentido musical ligado a la tierra como manifestación de su feminidad, frente a la idea viril representada por los vientos, por la trascendencia fálica que en la sociedad occidental ha ido asociada en todo momento al instrumento de viento, propios de las marchas militares y sobre todo de la militarización del nuevo estado. En este sentido, las mujeres son obligadas a cantar los himnos de Falange, así como otros ligados a la estructura política estatal, como un símbolo de imitación de “sus hombres”, los cuales ya hacían uso de la himnica en las prisiones masculinas, formando parte de la instrucción política, no tanto de género.

⁸La Sección Femenina quedó constituida como un organismo institucional ya desde comienzos de la Guerra Civil, confiándosele entonces el “Servicio social de la mujer” (Gobierno del Estado, 1937: 3786). Posteriormente, el 28 de diciembre de 1939, la Jefatura del Estado decretaba que sus funciones, en virtud a su “abnegado servicio, de asistencia y hermandad” durante la dicha contienda, debían ser: Movilización, encuadramiento y formación de las afiliadas, la formación política y educación profesional de las mujeres y la disciplina en la formación para el hogar de las mujeres pertenecientes a los Centros de Educación [y] Trabajo [...] dependientes del Estado.

⁹Busto Miramontes (2012:8) describe cómo las imágenes de 1943 del NO-DO las mujeres que no bailan si sitúan al lado de los músicos simplemente mirando, llevando con palmas y con una gran sonrisa, la pulsación de la pieza. Bien podrían estar tocando cualquier instrumento de pequeña percusión o una *pandereta* pero su papel en ese momento no es la de tocar sino simplemente la de estar allí, la de acompañar, una mujer –ornamento, que apoya la acción de los hombres desde un plano secundario.

¹⁰La participación de hombres en Coros y Danzas estuvo prohibida hasta 1961 y solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos que servían de acompañamiento. (Casero 2000: 65).

¹¹Pierre Bourdieu (1991:122) analiza, siguiendo esta argumentación cómo el lenguaje corporal de la dominación y la sumisión sexual reproduce la dominación y sumisión sociales.

¹²El NO-DO, (Noticiarios y Documentales), se creó por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular del 29 de septiembre 1942 y por resolución, de la misma, del 17 de diciembre del mismo año, (B.O.E. 22-12-42), como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero, “*con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional*”. Se le atribuyó la exclusividad de la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todos los cines; su proyección comenzó el primer lunes de 1943, y así se mantuvo durante los treinta y dos años siguientes, en todo el Territorio Nacional, Posesiones y Colonias. La proyección del mismo deja de ser obligatoria en septiembre de 1975.

Referencias

- Amador-Carretero, P. (2003). La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismos*, 2, 101-120. <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2>
- Anta-Félez, J.L (2023). Un proyecto imposible de la modernidad franquista. Bailes tradicionales y NO-DO. *Film Historia*, 33, 453-514. <https://orcid.org/0000-0001-7063-5288>
- Asunción-Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10 (2017), 183-196. <https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010>.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Busto-Miramontes, B. (2012). El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16, 2-31.
- Calero-Carramolino, E. (2016). La música os hará libres o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El patronato de nuestra señora de la Merced. *Revista AV Notas*, 1, 18-31.
- Castañón-Rodríguez, M^a Rosario. (2009). El profesorado de educación musical durante el franquismo. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 12(4), 97-107.
- Encabo, E.; Matía-Polo, I. (eds.) (2020). *Copla, Ideología y Poder*. Madrid: Dykinson.
- García, J. (2012). *El trazo del Jazz en España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- García, L. (2022). *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Madrid: Plan B.
- García-Gil, D.; Pérez-Colodrero, C. (2018). Aprendizaje no formal de la mujer a través de los contenidos musicales de la prensa periódica durante el franquismo. Un estudio bibliográfico. *Dedica. revista de educação e humanidades*, 13, março,135-151.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Madrid: Ediciones Morata. <http://dx.doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p281>.
- Huysen, A. (1986). Mass Culture as Woman: Modernism's Other. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press. 44–62.
- Iglesias, I. (2010). (Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial, *HAOL*, 23, 119-135.
- Iglesias, I. (2011). Vehículo de la mejor amistad: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta. *Historia del presente*, 17(1), 41-53.
- Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Revista transcultural de música*, 17, 2-23.
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Cuadernos inacabados.
- Lillo, S. (2020). La música a escena. La diplomacia musical española en Estados Unidos (1939-1970). *Cuadernos de Historia Contemporánea, Ediciones Complutense*, 42, 285-304. <http://dx.doi.org/10.5209/chco.71908MISCELÁNEA>.
- Lomas Martínez, S. (2020). La copla de Rafael de León desde una perspectiva queer: del deseo atormentado al goce camp. In E. Encabo & I. M. Polo (eds.), *Copla, Ideología y Poder*, 1. 271–287. DOI: [10.2307/j.ctv1dp0vjr.19](https://doi.org/10.2307/j.ctv1dp0vjr.19)

- Luján, T. (2018). La revista Ritmo y Melodía: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Musikene: Jazz-Hitz*, 1, 39-56.
- Manrique-Arribas, J.C, Monreal-Guerrero, I y Mariño, M.V. (2017). Transmisión de la ideología falangista a través de los artículos dedicados a la música en la revista *Consigna* (1941-1944). *Historia común soc*, 22 (1), 103-121. DOI: [10.5209/hics.5590](https://doi.org/10.5209/hics.5590)
- Martínez Del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de la posguerra. En M. I. Henares-Cuéllar & G. Pérez-Zalduondo (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (1936-1956). Granada: Universidad de Granada, 46-73.
- Martínez-Cuesta, F. J. y Alfonso-Sánchez, J. M. (2013). Tardes de enseñanza y parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas “Baza” y “Tin Tan” (1947-1957). *El futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 4, 227-253. DOI: [10.14201/fdp.24755](https://doi.org/10.14201/fdp.24755).
- McClary, S. (2021). ¿Sigue importando el género en los estudios de música? En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén: Ediciones Universidad de Jaén, 15-32.
- Molina-Poveda, M. D. (2020). El NO-DO como medio de construcción de la identidad femenina. *Historia y Memoria de la Educación* 12 (2020), 239-270. DOI: [10.5944/hme.12.2020.26071](https://doi.org/10.5944/hme.12.2020.26071).
- Morales-Villar, M. C. (2021). La enseñanza de canto y la mujer en España en el siglo XIX: las voces no silenciadas. En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén: Ediciones Universidad de Jaén, 22-56.
- Ortiz-García, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 28(3). 1-25. DOI: [10.30827/digibug.22987](https://doi.org/10.30827/digibug.22987)
- Palacios-Nieto, M. (2021). Mujeres y creación musical en España: la imagen de la mujer como compositora en el primer tercio del siglo XX. En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén: Ediciones Universidad de Jaén, 57-83.
- Paz, M.A. (2003). Enseñando a ser mujer: el modelo oficial a través de NO-DO en Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM) (10, 17-19 abril 2002, Madrid). Madrid: Archiviana, 293-317.
- Peinado-Rodríguez, M. (2010). Iglesia y Falange: encuentros y desencuentros en el ámbito de la Educación Femenina en *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*. Málaga: Servicio de Publicaciones.
- Peinado-Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Educación Femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid: La Catarata.
- Peinado-Rodríguez, M. (2016). “Las mujercitas” del franquismo: como enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960). *Estudios Feministas, Florianópolis* 24(1), 281-293.
- Peinado-Rodríguez, M. (2018). De la invisibilidad al protagonismo. La mujer como objeto de discurso en el NO-DO. *Antropología experimental*, 18, 5-18. DOI: <https://doi.org/10.17561/rae.n18.m01.02>

- Pérez-Zalduondo, G. (2011). Música, censura y Falange : el control de la actividad musical desde la vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187-751, 875-886 DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5005>.
- Rodríguez-Mateos, A. (2005). La memoria oficial de la Guerra Civil en NO-DO (1943-1959) *Revista Historia y Comunicación Social*, 10, 179-200.
- Sección femenina de FET y de las JONS (1941). *Revista Consigna*. Madrid: SF de FET y de las JONS. (1943). *Cancionero de la Sección Femenina*. Madrid: SF de FET y de las JONS.
- Tucker, S. (2000). *Swing Shift: "All-girl" bands of the 1940s*. Durham: Duke University Press.
- Van Zummeren Moreno, G y Haro Almansa, R. (2020). Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1951) en Zapata, Yelo y Botella, (eds). *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Madrid: Sociedad Española de musicología.
- Vázquez-Montalbán, M. (1974). *Cien años de canción y music hall*. Madrid: Nortedur.
- Zagalaz, J. (2016). Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956-1968). *Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 13, 93-124.
- Zagalaz, M.L. (2001). La educación física femenina durante el franquismo. La Sección Femenina. *Apunts. Educación física y deportes*, 65, 6-16.
-

6.2 Aplicación didáctica del jazz en el franquismo con perspectiva de género y antirracista

6.2.1 López-Hidalgo, C. (2023). La perspectiva de género en la asignatura de música: «jazz y músicas populares urbanas». En C. López (ed.). *Elementos de Innovación Docente en Ciencias Sociales, Jurídicas y Otras Disciplinas con Contenido Normativo*, 293-317. Editorial Dykinson.

- Breve resumen: La educación en las primeras etapas es crucial, no solo para el desarrollo intelectual, sino también para la formación de la visión del mundo y la identidad de los estudiantes. En el aula, especialmente en la de música, se perpetúan los valores de la sociedad dominante, lo que resalta la necesidad de que los docentes adopten una perspectiva crítica y coeducativa. A pesar de los avances legales, el sesgo de género sigue presente en la educación secundaria, lo que exige una integración más efectiva de la perspectiva de género en el currículum musical. Esta propuesta educativa busca incorporar el Jazz y las Músicas Populares Urbanas para desafiar y reestructurar el discurso tradicionalmente androcéntrico de la historiografía musical. Esta investigación busca crear una propuesta didáctica con perspectiva de género para integrar a compositoras e intérpretes en el discurso general de la historia del Jazz y las Músicas Populares Urbanas. Para lograrlo, se utilizarán metodologías activas, gamificación y un enfoque interdisciplinar que fomente la participación y motivación del alumnado, promoviendo un aprendizaje cooperativo y conectado con la realidad. Esta investigación demuestra que integrar el jazz con perspectiva de género en el aula es una herramienta pedagógica efectiva, que promueve la igualdad y fomenta la creatividad y conexión del alumnado, reconceptualizando la historia musical de manera inclusiva.
- Fecha de publicación: septiembre de 2023.
- Estado: publicado.
- Tipo de publicación: capítulo de libro.
- Categoría: Editorial Dykinson.

- Ubicación online: <https://www.dykinson.com/libros/elementos-de-innovacion-docente-en-ciencias-sociales-juridicas-y-otras-disciplinas-con-contenido-normativo/9788411702201/>
- Otros datos: El SPI otorga a Dykinson, en su ranking de prestigio de las editoriales según expertos españoles, el tercer puesto. Posición 3 del índice Scholarly Publishers Indicators (Prestigio de las editoriales según expertos españoles. Clasificación general 2022). ICEE General: 758. Posición 4 SPI Sociología 2022. ICEE Sociología: 38.

Capítulo XVI

LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA ASIGNATURA DE MÚSICA: «JAZZ Y MÚSICAS POPULARES URBANAS»

Cristina López Hidalgo

Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

La educación posee una profunda relevancia en las vidas de los estudiantes de edades más reducidas. No sólo a nivel de culturalización y enseñanzas meramente intelectuales, sino que juega un papel crucial en la visión futura que estas personas tendrán del mundo y de sí mismas (VERNIA CARRASCO, 2019). Como señala Green (2001), el aula es una versión microcósmica de la sociedad y es, precisamente, en esta institución donde se transmiten y perpetúan los códigos y valores sociales de un grupo cultural predominante (DÍAZ MOHEDO, 2005). En nuestro caso, hemos de puntualizar que pertenecemos a una colectividad donde la clase hegemónica es occidental, blanca y patriarcal (LÓPEZ PELÁEZ, 2014), así como heteronormativa y capitalista.

En el aula de música estos criterios se intensifican, ya que se trata de una materia que acompaña al estudiantado adolescente y que

cumple una función social y relacional en sus vidas diarias. Podría decirse, incluso, que sus referentes musicales se transforman en modelos a seguir, los cuales influyen en la composición de sus personalidades e identidades como futuras personas adultas (FLORES RODRIGO, 2008). Es por esta razón que debemos resaltar la especial implicación que los docentes de música deben tener a la hora de impartir dicha asignatura y colaborar en todo lo que les sea posible para que los procesos enseñanza-aprendizaje sean lo más favorables para el alumnado. La formación del profesorado en coeducación es de primera necesidad en el momento actual, pues los materiales y el currículo oculto están impregnados de valores sexistas, racistas y lgbtiófobos (VERNIA CARRASCO, 2019). Por ello, quien enseñe y eduque debe poseer una actitud crítica y bagaje previo sobre estos principios, que resultan fundamentales a la hora de afrontar los retos que alberga la educación del siglo XXI.

Teniendo en cuenta lo apuntado, no es de extrañar que la cuestión de género sea una temática aún por implantar con urgencia en el contexto educativo musical (VERNIA CARRASCO, 2019). El género femenino ha sido olvidado, ignorado y enterrado por la historiografía canónica, lo que ha dado a entender, siquiera rícidamente, que no han existido mujeres-músico fuera del plano privado. Con tan sólo indagar superficialmente, se divisa que la realidad es bien distinta y, así, López-Peláez (2014) expone que:

mantener este ‘olvido’ significa perpetuar el orden patriarcal y seguir relegando a la mujer al ámbito de lo doméstico, a su tradicional papel de reproductora» (p. 5).

A pesar del respaldo por parte de las leyes educativas en este cometido, el sesgo de género continúa muy presente en la Educación Secundaria Obligatoria (en adelante, ESO). No puede negarse la importancia de que la perspectiva de género se encuentre reflejada, por ejemplo, en los objetivos del Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, apareciendo explícitamente como «valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos. Rechazar la discriminación de las personas por razón de sexo o por cualquier otra condición o circunstancia personal o social. Rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres, así como cualquier manifestación de violencia contra la mujer» (BOE, 2015, pág. 176). Sin embargo, como apunta Díaz Mohedo (2005), que se pretenda superar los rasgos patriarcales en el sistema educativo, no significa que por ello se esté logrando. En este sentido, continúa siendo fundamental que la perspectiva de género se integre en el currículum musical, debido a las carencias que, en este sentido, se atisban en el material didáctico disponible (DÍAZ MOHEDO, 2005). Por todo lo evidenciado anteriormente y por el acuerdo de las autoras mencionadas en el planteamiento, esta propuesta de innovación didáctica será

integradora, concretamente, a través del Jazz y las Músicas Populares Urbanas (en adelante MM.PP.UU.). No se pretende, en consecuencia, introducir información sobre las mujeres en la música como un caso aislado y sorprendente; por el contrario, se proyecta como un material didáctico fiel a su propósito: la relectura del discurso prototípico de la historiografía musical, androcéntrica y la concienciación crítica del alumnado en favor de la perspectiva de género y la deconstrucción del mismo.

2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

El Objetivo General de esta investigación es crear una base para elaborar una propuesta didáctica con perspectiva de género sobre los contenidos curriculares que hay en torno al Jazz y las MM.PP.UU. Con vistas a superar las propuestas didácticas específicas sobre mujeres en la música, se pretende deshacer el sesgo de género integrando a las compositoras e intérpretes en el discurso genérico de la historia del Jazz. A la hora de alcanzarlo, se han fijado una serie de objetivos específicos, que se detallan a continuación:

1. Conocer las relaciones e implicaciones que se dan entre Música y Género, particularizando esta dimensión en el repertorio y estilo del Jazz y las Músicas Populares Urbanas.

2. Infundar la propuesta didáctica con metodologías propias de la enseñanza de las MM.PP.UU., que actualice la inercia de clase a través de propuestas novedosas y actualizadas.

3. Reconceptualizar el discurso androcéntrico de la historia del Jazz para la elaboración del material didáctico que se propone, partiendo de bibliografías perpetuadoras del discurso misógino en la música y reelaborando la información que ofrezcan con ayuda de aquellas otras que incluyan la perspectiva de género.

4. Abordar la práctica didáctica desde la innovación, gamificación y el mundo digital de las redes sociales para una mayor conexión con el alumnado.

En favor de la elaboración de este proyecto didáctico, se ha recurrido, en un primer momento, al método inductivo-deductivo, debido a la previa experimentación con esta unidad didáctica en forma de talleres para el alumnado del I.E.S Trevenque, centro donde realicé las prácticas curriculares del MAES. Tanto en las sesiones dedicadas a Women in music con motivo del Día de la Mujer Trabajadora y a Jazz y Músicas Populares Urbanas, se pudo observar la positiva respuesta del estudiantado hacia estas novedosas temáticas, al igual que los puntos fuertes y a mejorar de los contenidos presentados. Por otra parte, ha de señalarse que ya en el artículo 7 del Decreto 111/2016, de 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía. BOJA nº 122, de 28 de junio de 2016, se habla sobre

metodologías activas. Esta tipología de métodos será la más usada para la construcción del proyecto didáctico. En ese sentido, se fomentará el trabajo por proyectos, los centros de interés o estudio de casos. Igualmente, se favorecerá la participación, experimentación, investigación y motivación del alumnado. Asimismo, estará presente el enfoque interdisciplinar por competencias, esto es, los contenidos se relacionarán con disciplinas diversas. Se dará una globalización de contenidos para llegar a un mayor conocimiento de la realidad, en esta ocasión, nos referimos a las áreas relacionadas con el inglés, la literatura, la historia y la educación para la ciudadanía, en relación con la música. De otra forma, se incluirá el aprendizaje cooperativo mediante el trabajo por equipos reducidos. Así, se producirá una participación más equitativa y una interacción simultánea entre el alumnado. Para incrementar estos procesos, se crearán grupos heterogéneos, donde tras las pautas previas que han de indicarse, se promoverá la autorregulación del propio alumnado, organizándose de manera autónoma. Se impulsará la técnica de aprendizaje de gamificación, por la cual la dinamización del aula se verá incrementada, así como la motivación y atención del alumnado. Todo ello, a través del uso de plataformas como Kahoot! o TikTok. Ya se ha mencionado anteriormente que se optará por los modelos activos y los prototípicos de las MM.PP.UU., pues se pretende encaminar al alumnado a vivir la experiencia de estas músicas mediante su práctica (FLORES RODRIGO, 2008). El enfoque musicológico no pertenece a las

metodologías activas, mas es necesario para la concreción y desarrollo de los contextos histórico-musicales. Por último, se intentará establecer las herramientas de los músicos populares a la hora de la práctica musical (GREEN, 2002), destacando así, la oralidad, la imitación, el desarrollo de la audición, la improvisación y la visión y solidaridad de grupo.

3. MÚSICA Y GÉNERO, UNA RELACIÓN DIFÍCIL

Gracias a los movimientos feministas y en coincidencia con las denominadas «tres olas feministas» (GARCÍA RAYEGO, 2001), los estudios de género en el mundo académico-artístico se han ido implantando progresivamente. Al igual, la concienciación acerca del género como un constructo va penetrando, cada vez más, en el imaginario social (GARCÍA RAYEGO, 2001). Se debe señalar la naturaleza interdisciplinar de estas investigaciones, pues no tratan un único objeto de estudio científico, más bien pretenden una nueva lectura de diversas materias y discursos (LOIZAGA CANO, 2005).

En lo referente a la investigación sobre género y música, comenzaron a darse a partir de los años 60 del siglo XX desde el campo de la Musicología; sin embargo, en el plano de la educación musical, la cronología parece estar atrasada con respecto a las demás disciplinas. De hecho, algunas estudiosas apuntan a que podría no estar influenciada aún por la Tercera Ola (BOLAÑO AMIGO, 2015). Esto,

podría estar íntimamente relacionado con las palabras de Green (2001) a la hora de contemplar la música y su educación como materias especialmente conservadoras. La investigadora habla sobre un canon enmarcado dentro del patriarcado musical, en el cual tan sólo hay cabida para los grandes maestros y sus grandes obras (GREEN, 2001), llevando un mensaje erróneo a las estudiantes, ya que la esfera musical profesional parece estar fuera de su alcance. En ese canon la Academia parece haberse acomodado hace demasiadas décadas. No se trata en exclusiva del repertorio o la historia que se expone al alumnado, puesto que el propio lenguaje musical contiene trazos de misoginia, tal y como indica Loizaga Cano (2005). Esta autora facilita ejemplificaciones que apuntan a que el sesgo de género es abrumadoramente obvio: las cadencias femeninas son también llamadas imperfectas, en los ritmos femeninos su acento recae en la parte débil y el tema femenino es el secundario de una forma sonata. Se ha comprobado que el género influye en la elección del instrumento a interpretar, en la seguridad que aportan actividades relacionadas con la composición o la improvisación y cómo esto contribuye a la reafirmación, interrupción o amenaza de la feminidad patriarcal. Puede estar patente incluso en la escucha como oyentes (GREEN, 2001). Todo lo expuesto parece materializarse de manera clara en los libros de texto de Música en la ESO, que adolecen, en general, de las carencias y sesgos expuestos en los párrafos inmediatamente anteriores. En primer lugar, porque la escasa información sobre las

mujeres en la música que aparece en los materiales librarios destinados a la educación secundaria está sesgada, se presenta de forma secundaria, con poca consideración y juicios de valor no demasiado acertados. En segundo lugar —y a pesar de ser una herramienta recurrente en los centros—, porque son materiales desactualizados que siguen haciendo eco de la cultura hegemónica. (DÍAZ MOHEDO, 2005). Por todo lo expuesto, parece claro que caben las palabras de Foucault (2000, cit. LÓPEZ-PELÁEZ, 2013), cuando decía que es necesaria una insurrección de los saberes sometidos, no únicamente creando antologías con nombres de mujeres y recuperando el tiempo perdido, sino reconceptualizando esos mismos contenidos desterrados a la marginación y la otredad.

4. APORTES DEL GÉNERO A LA HISTORIA DEL JAZZ

La historia del Jazz, al igual que el resto de géneros musicales, ha estado influenciada por la presión de la cultura hegemónica occidental. Sin embargo, quizá por la naturaleza de esta música, se han acrecentado dos discursos en mayor medida: el racista y el patriarcal, según se justifica a continuación. En referencia al racismo, se han visto ejemplos claros a lo largo de la propia historia de la música. Ted Gioia (2015) narra en su obra los problemas raciales que existieron en la era dorada del Jazz, sobre todo en las bandas racialmente mixtas y en las compañías discográficas, ya que, a pesar de ser una música vernácula

de la cultura afroamericana, las personas pertenecientes a la 'mayoría blanca' obtenían mejores retribuciones económicas. En concreto, el comienzo de las grabaciones jazzísticas comenzó con una polémica, pues «quiso el destino que fuese, paradójica y extrañamente, la Original Dixieland Jazz Band, un conjunto compuesto por músicos blancos, la primera en realizar grabaciones comerciales de esta música inequívocamente afroamericana» (GIOIA, 2015, p. 56). Hemos de aclarar que este autor es consecuente con las problemáticas sociales que rodean al repertorio jazzístico, no sólo en lo concerniente al racismo, también en cuestión de género. Así, la inclusión de mujeres en esta obra referencial es aceptable, en especial, cuando se detiene en el Blues y las músicas antecedentes del Jazz. Sin embargo, no está exenta del sesgo de género, pues recoge mucha más representación masculina entre los ejemplos que trae a colación, sobre todo, en lo referente a la composición e interpretación instrumental. Por esta razón, se alude, una vez más, a Green (2001) que dará las claves para comprender este fenómeno tan usual en la música de Jazz. La autora realiza una interesante distinción, que se da en el patriarcado musical, entre la esfera pública (asociada a la masculinidad) y la esfera privada (asociada a la feminidad). Esta visión entra en conflicto cuando la mujer se exhibe públicamente y más, si de ello depende su profesión. No sólo pone en riesgo la imagen maternal y doméstica de la feminidad, sino que pone en cuestión, incluso, su vida sexual. A esto, hemos de añadir la segregación racial que la comunidad

afroamericana sufre y, especialmente, sufría a principios del siglo XX. Las mujeres luchaban por la opresión que ejercía la cultura musical dominante, por las definiciones patriarcales y las raciales hegemónicas (GREEN, 2001). Un combo perfecto para que tan sólo nos hayan llegado los nombres de las cantantes más famosas de la Era del Swing. Continuando con Green (2001), nos descubre una obra muy necesaria para la perspectiva de género en Jazz: *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen* (DAHL, 1984). En esta monografía se expresa que las «reinas del vudú» de New Orleans fueron, en realidad, las transmisoras más importantes de la música de los esclavos del siglo XIX y que sus cantos alimentaron las exhibiciones de las cantantes de Blues como las grandes Ma Rainey o Bessie Smith. Es relevante, y así se reflejará en la propuesta didáctica, cómo las cantantes de blues desafiaban la sumisión femenina denunciando las violencias que sufrían, burlándose del dualismo virgen-prostituta a través de sus letras y por su independencia físico económica. Todo esto, no anula el hecho de que el oyente interprete esta exhibición como un ataque hacia la capacidad musical de la cantante y la calidad de su música (GREEN, 2001). Entran en combate, entonces las dualidades patriarcales del fetichismo y sexualización de la mujer negra y cantante con el desprecio hacia las mismas por el abandono de los roles femeninos prototípicos. Por último, se ha de mencionar una publicación reciente: *Women in Jazz: The Women, The Legends & Their Fight* (STEIN, 2019), en la que se pretende colocar a las mujeres

en su debida posición dentro de la historiografía musical y realizar una relectura de los discursos patriarcales que habitaban en estas músicas.

5. RESULTADOS

5.1. La perspectiva de género en el aula de música

Como ya adelantamos en la introducción, desde los años 60 del siglo pasado se ha venido dando, desde el campo de la Musicología, una preocupación por las cuestiones de género en la investigación musical. Atendiendo a la educación musical, según Loizaga (2005), las cuestiones de género se pueden dividir en tres corrientes, que comienzan tardíamente a mediados de los años 80, dependiendo de las pretensiones u objetivos de cada una:

- Presencia de influencias no reconocidas disciplinalmente, pues son alusiones más que estudios como tal.
- Investigación compensatoria, la cual intenta, como su nombre indica, compensar la falta de información acerca de las mujeres que han sido silenciadas y negadas por la historiografía androcéntrica.
- Crítica de las corrientes academicistas tradicionales, cuya finalidad consiste en elaborar propuestas de intervención para comenzar una relectura de los discursos hasta el momento impuestos y su deconstrucción.

Asimismo, aunque la investigadora apuntara certeramente acerca de la escasez de estudios sobre educación musical y género que existían en aquel momento, en la actualidad encontramos más posibilidades, lo que arroja algo de luz y esperanza al panorama. Esta misma autora informa de que en los años 80 se encuentra el primer trabajo sobre pedagogía feminista musical, realizado por Roberta Lamb (2002), de carácter compensatorio. En cuanto a la relectura de la historiografía musical, posteriormente, encontramos los trabajos de Livingston y Humphreys en búsqueda de una equidad y una justicia para con la mujer en la música. Habla además de las últimas tendencias, como las investigaciones sobre asignaciones de roles y construcción de identidades, la feminización de la enseñanza musical en todos los niveles académicos a excepción de los superiores y de las investigaciones sobre los procesos de E-A junto con los libros de texto.

En este apartado es preciso destacar la monografía de Green (2001), que se sumerge en todas las cuestiones mencionadas anteriormente. De forma esclarecedora, realiza una revisión sobre cómo ha afectado el sesgo y los estereotipos de género tanto a las mujeres como a los significados intrínsecos de la música. Desde las cantantes, pasando por las intérpretes de instrumentos considerados femeninos por el patriarcado musical, los masculinos y finalizando en las compositoras, actividad amenazadora de esa feminidad. Más tarde, dedica un capítulo completo a la educación musical contemporánea con perspectiva de género. En el mismo, se encuentra información

verídica extraída de docentes y alumnado en centros de Educación Secundaria, donde se reafirman todos los arquetipos sobre el género binario, esto es, también en el concepto de música masculina. A su vez, examina el currículo prototípico en el aula de música y, por supuesto, modelos de intervención para su deconstrucción y superación. En definitiva, un texto de absoluta diferencia. También Díaz Mohedo (2005) pone de manifiesto la importancia de la formación del profesorado de música en perspectiva de género. Así, la autora expone las problemáticas que existen contemporáneamente a la implantación de la LOGSE a la hora de que este tipo de educación se propicie, a pesar de que el contexto sea el apropiado, concretando las razones por las que así ocurre: dinámicas, metodologías, enseñanzas del profesorado y libros de texto. Propone, pues, alternativas a tener en cuenta basándose en un análisis del alumnado de Educación Musical en la Universidad de Granada. En ese mismo año, Loizaga Cano (2005), a quien ya hemos referenciado en varias ocasiones, lleva a cabo una revisión crítica acerca de los Estudios de Género en la Educación Musical. Partiendo de la noción de sesgo de género, recorre la historia del Feminismo y de los Estudios de género universales, hasta los específicamente musicológicos y de Didáctica de la Música. En este último punto, se detiene para desentrañar las diferentes corrientes que se han venido dando desde sus inicios y su difusión. Finaliza con algunos recursos y propuestas para la intervención real en el aula. Poco después, Piñero Gil (2008), reconocida estudiosa del género en

la Musicología española, realiza un estado de la cuestión sobre las publicaciones, proyectos e investigaciones que se habían llevado a cabo desde los años 90 del siglo XX hasta la primera década del XXI en materia de Musicología y Educación musical con perspectiva de género. Su trabajo, emparentado ya desde el título con el de Machado (1998), aborda el particular no solo a nivel nacional, sino que también examina el panorama internacional, pues incluye en su estado del arte fuentes secundarias como *The New Grove Dictionary of Women Composers* (Sadie, 1994). Es en la década de 2010 donde comienzan a aparecer más aportaciones sobre planes educativos en materia de igualdad musical. Dos buenos ejemplos serían los artículos de Campos Fonseca (2011) y Aranda Camuñas (2014). En el primer caso, la musicóloga y directora alaba las bonanzas del plan Educación para Todos (EPT) de la UNESCO, cuyo propósito consiste en lograr la calidad educativa para personas analfabetas y la igualdad de oportunidades entre géneros. Tras esta idea central, escudriña las dificultades de llevar a cabo este plan en la educación musical bifurcando los discursos musicales perteneciente a la «Gran Cultura» y las músicas que han sido marginadas y olvidadas por ese mismo sector cultural. En efecto, se enfoca en el feminismo musical y en materiales didácticos como «Música y Músicas» de la profesora Salas Villar (2009). En cuanto a Aranda Camuñas, se encuadra en los artículos del profesorado que comienza a interesarse por la perspectiva de género en la educación musical. De este modo, resume brevemente las principales voces

olvidadas de mujeres músicas yendo desde la Antigüedad hasta las MM.PP.UU. del siglo XX. Otras importantes contribuciones vienen de la mano de la investigadora López- Peláez (2013, 2014), quien exhaustivamente analiza el género en la música como un constructo social que genera un canon albergador de valores conflictivos. La autora arroja luz acerca de las artes creadas en un contexto político, histórico, económico e ideológico concreto. Es interesante cómo no sólo deconstruye este canon típicamente misógino, sino que propone una superación mediante un cambio de paradigma educativo, el cual necesita transformar los discursos de los libros de texto y, haciendo alusión a lo posmoderno, crear una sensibilidad intelectual en el alumnado para que deje de perpetuarse los mismos patrones recurrentes. Bolaño Amigo (2015) retoma estas ideas, profundizando en el currículo oculto de la educación musical y el sesgo de género que produce. En su texto se reflexiona respecto a los roles que se han asignado al género femenino en la interpretación y enseñanza de la música, igualmente, se apuntan las carencias de los libros de texto de la Educación Secundaria en este particular, planteándose que se realice intervención integradora en el currículum, es decir, que se apueste por la inclusión de la perspectiva de género sin diferenciaciones ni exclusiones. Por último, en los años recientes se han generado una serie de publicaciones muy sugerentes en las que podemos encontrar desde la investigación compensatoria hasta la crítica a las corrientes academicistas tradicionales. Se finalizará con

dos ejemplos: Vernia Carrasco (2019), a pesar de insertarse en la Educación Primaria, realiza una indagación en materia de coeducación, música y género expresamente dirigida a la formación de maestros/as. En este caso, propone una intervención didáctica no-excluyente en el aula de música primaria para el estudio del sesgo de género. Aquí, considera el largo camino que aún queda para alcanzar las metas para que la igualdad de género en la escuela sea una realidad tangible. Por otra parte, Rodríguez Castellanos (2020) expone su preocupación acerca de la situación en la que las mujeres músicas se han hallado a lo largo de los tiempos. Todo ello, cargado de un férreo razonamiento feminista y con propósitos educativos. En el artículo, desempeña un trayecto por las etapas históricas más significativas, mostrando observaciones sobre el papel de la mujer y los movimientos feministas. En definitiva, se advierte un incremento considerable del interés del mundo científico por los estudios de género en la educación musical. Esto puede interpretarse como un buen indicio para las generaciones venideras, tanto para el estudiantado de música como para el profesorado e investigadores/as que deseen adentrarse en este atrayente terreno. Sin duda, estos hechos pueden propiciar el comienzo de una sociedad más plural y justa con «la otredad».

5.2. Aplicación didáctica del jazz y las músicas populares urbanas

Desde hace años, distintos autores como Green (2002), Flores (2008) o García Peinazo (2017) han pretendido demostrar las bonanzas de incluir las MM.PP.UU. en el aula, pero, si bien los contenidos y las dinámicas se van transformando paulatinamente, el grueso del repertorio y, en ocasiones, también de las metodologías, suelen ser las propias de antiguos métodos de enseñanza de naturaleza tradicional. Las músicas populares urbanas poseen un importante potencial pedagógico y, a pesar de ser un reto para nuestro sistema educativo, son una forma excelente de renovación del aula de música (GARCÍA PEINAZO, 2017). Es por ello, que en esta propuesta didáctica se intentará trasladar esta preocupación a la praxis interviniendo en estas cuestiones. Tal y como refiere Flores Rodrigo (2008) en el V capítulo de su tesis doctoral, desde los años 60 la incorporación de las MM.PP.UU. a la Educación Secundaria ha sido progresiva, pero imparable. Hasta hace relativamente pocos años, ni siquiera formaban parte del currículo y, como ocurre en estudios de género, la formación del profesorado era un obstáculo. En un principio, las propuestas intentaron amoldarse a los métodos tradicionales, pero pronto encontraron nuevos que les permitieran el estudio y enseñanza de las MM.PP.UU. adaptados para este tipo de repertorio. Por este motivo, la autora crea una diferenciación entre modelos «clásicos» y modelos «activos». En los primeros, se hallan

audiciones, lenguaje musical, enfoques musicológicos y, en casos especiales, enfoques sociológicos. Por otra parte, los modelos activos se basan en las herramientas de los músicos populares, la adquisición de conocimientos mediante la práctica instrumental y la música como experiencia (FLORES RODRIGO, 2008). Para esta propuesta de innovación didáctica, se optará por un modelo mixto que permita la conjunción de todos los recursos que ofrecen los dos modelos. Green (2001) advierte que en la educación musical se perpetúa la exposición de los grandes maestros de la historia de la música y sus obras, que — sin desmerecer la importancia de su enseñanza—, crean una problemática, pues al centrarse en ellos, llevan al ostracismo al resto de manifestaciones musicales. En su monografía *How popular musicians learn* (2002) realiza una inmersión en el mundo del músico popular para comprender sus mecanismos. En efecto, destacan la oralidad, la imitación, el desarrollo de la audición, la improvisación y, sobre todo, la visión y solidaridad de grupo. La autora cree que instaurar las herramientas de los músicos populares en la asignatura de Música se traduciría en un gran avance para el mundo de la educación musical.

6. CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta investigación consiste en obtener una base teórica para la puesta en práctica del jazz con perspectiva de

género en el aula de música, así, el alumnado habrá podido familiarizarse con la terminología y lenguajes jazzísticos, los cuales se aplican en la práctica musical mediante el fomento de la improvisación y la creatividad. Asimismo, se ha dado la inserción de la perspectiva de género, realizándose un revisionismo en la historia del jazz para dotar de presencia a mujeres artistas en el mismo plano que los personajes masculinos. Así, de forma natural y gradual se adquieren los diferentes contenidos programados. Por otra parte, se consideraba llegar a conocer las relaciones e implicaciones que se dan entre Música y Género, particularizando en el estilo jazz. Para ello, se han elaborado varios subepígrafes donde se contextualiza la historia de los Estudios de Género y su correspondencia tanto con la Música como con el plano educativo. Ocurre también con el jazz, cuya índole es la de averiguar los entresijos del papel de la mujer en la música jazz mediante una exploración de fuentes secundarias y, a su vez, la de justificar las posibilidades didácticas de las MM.PP.UU. en el aula. En cuanto a infundir la propuesta con metodologías propias de la enseñanza de las MM.PP.UU., que actualice la inercia de clase a través de propuestas novedosas y actualizadas, se ha advertido a lo largo de todo el documento. Cimentándose en las pautas que la ley propone y en fuentes científicas expertas en educación para lograrlo, este trabajo se ha fundamentado en las máximas:

- Adquisición de conocimientos musicales a través de la audición activa: en actividades como la diferenciación de géneros musicales, las

múltiples audiciones de las tres sesiones teóricas, la escucha para llevar a cabo una improvisación o la interpretación de la canción pop transformada y, por supuesto, el concierto didáctico. Se prioriza pues, la escucha para alcanzar la perspectiva musicológica y así, quede esta patente en la práctica y experiencia auditiva del alumnado.

- Uso de la tecnología: se podría manifestar en algunas actividades posibles como una playlist colaborativa de Spotify, una actividad de investigación a través de la plataforma TikTok, una prueba teórica mediante Kahoot!, la grabación de una canción pop transformada con Audacity o en la creación de un cartel sobre un concierto didáctico con la plataforma de diseño gráfico CANVAS.

- Fomento de la creatividad del estudiantado: en ellas se valora positivamente la imaginación en la realización, por ejemplo, de un vídeo investigativo de TikTok, la participación en un taller de improvisación jazz o la creación del cartel de concierto musical.

- Conexión con el estudiantado: para ello, han de relacionarse y llegar a acuerdos en grupos heterogéneos e, igualmente, el docente ha de escuchar sus opiniones, reflexiones y preferencias musicales, creando así una mayor horizontalidad en el aula.

- Promoción de la música como experiencia: ya sea auditiva, sensorial, interpretativa o investigativa. Demostrándose así, el potencial que posee la música en materia de educación y las diversas oportunidades que alberga.

Por último, se ha conseguido reconceptualizar el discurso androcéntrico de la historia del jazz para la elaboración del material didáctico, se ha materializado incorporado fuentes secundarias que, precisamente, revisan la historiografía de la música, también un temario y audiciones en el que la aparición de mujeres está equilibrada con los músicos masculinos y, por ejemplificar, en actividades como la tertulia musical dialógica sobre la violencia de género.

En virtud de lo anteriormente señalado, puede determinarse que se han conseguido todos los objetivos propuestos y que esta base puede llevarse a la práctica, siempre y cuando se sigan los modelos que se han ido desarrollando en este texto. A modo de conclusión final, se ha podido verificar cómo el jazz desde una perspectiva de género es una herramienta pedagógica válida y sólida. Como ya se planteaba en la introducción, la educación es un ámbito crucial en el desarrollo de la personalidad de los preadolescentes (VERNIA CARRASCO, 2019) y, es por este mismo motivo que aquí se procura aportar nuevos conocimientos, planteamientos y retos para el alumnado, así como, la deconstrucción de otros tantos. Especialmente, aquellos con los que no se encuentran familiarizados, posibilitando así su crecimiento como seres sociales en constante aprendizaje.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANDA CAMUÑAS, J., “El término música es femenino”, *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, n. 13, 2014, pp. 5-10.

BOLAÑO AMIGO, M, E., “Los sesgos de género a través del currículum oculto de educación musical”, *RES: Revista de Educación Social*, n. 21, 2015, pp. 300-314.

CAMPOS FONSECA, S. “La musicología feminista ante Plan de Educación para Todos”, *Música y Educación*, Vol. 24, n. 85, 2011, pp. 216-224.

DAHL, L., *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazz Women*, Limelights Editions, 1984.

DÍAZ MOHEDO, M. T., “La perspectiva de género en la formación del profesorado de música”, *Reice. Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, Vol. 3, n. 1, 2005, pp. 570-577.

FLORES RODRIGO, S., *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical* [tesis doctoral], Accésit. Premios Injuve para tesis doctorales, 2008.

GALARZA FERNÁNDEZ, E., CASTRO-MARTINEZ, A. y SOSA VALCARCEL, A., “Medios sociales y feminismo en la construcción de capital social: la red estatal de comunicadoras en España”, *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, n. 61, 2019, pp. 1-16.

GARCÍA RAYEGO, R., “Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo”, *Cuadernos de trabajo, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid*, Vol. 1, 2002, pp. 1-23.

GARCÍA PEINAZO, D., “¿Nuevos “clásicos básicos” en educación musical? De la canonización a la audición activa de las músicas populares urbanas en (con)textos didácticos específicos”, *Electronic Journal of Music in Education, Revista Electrónica de LEEME*, n. 40, 2007, pp. 1-18.

GIRÁLDEZ, A. (coord.), *Música: complementos de formación disciplinar*, Graó, Barcelona, 2019,

GIOIA, T., *Historia del Jazz* (reed.), Turner Publicaciones, Madrid, 2015.

GREEN, L., *How popular musicians learn*, Ashgate, London, 2002.

GREEN, L., *Music, gender, education*, Ediciones Morata, Madrid, 2001.

LOIZAGA CANO, M., “Los estudios de género en la educación musical. Revisión crítica”, *Musiker. Cuadernos de música*, n. 14, 2005, pp. 159-172.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M. P., “Alteridad y Educación Musical: hacia la reconceptualización de las voces olvidadas”, *Educación y Futuro Digital*, n. 10, 2014, pp. 2-11.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M. P., “Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género”, *Sophia*, n. 9, 2013, pp. 213-220.

PIÑERO GIL, C. C., “Música y Mujeres, género y poder: diez años después”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n. 1, 2008, pp. 221-224.

RODRÍGUEZ CASTELLANOS, M. F., “Desarrollo de la mujer en el ámbito musical a través del tiempo y breve historia del feminismo”, *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*, Vol. 8, n. 16, 2020, pp. 48-54.

VERNIA CARRASCO, A., “Las músicas en la formación de los maestros y maestras en educación primaria. ¿Puede la música concienciar en la diversidad de género?”, *Dossiers Feministes*, n. 25, 2019, pp. 43-56.

VILLATE GARCÍA, L., “La desigualdad de género a través de las canciones”, *Centro Virtual Cervantes*, 2013, pp. 35-47.

6.2.2 López-Hidalgo, C. (2023). Jazz y género en el primer franquismo: una propuesta de innovación digital docente. En F. Anaya-Benítez (ed.). *Pedagogía Digital Feminista en Educación Superior*, 140-159. Editorial Dykinson.

- Breve resumen: La imposición de la dictadura bajo mandato de Francisco Franco trajo consigo un período de autarquía y cambios sociales en los años 1940. El jazz fue, sin duda, una de las manifestaciones culturales afectadas por la nueva norma del régimen, llegando a ser prohibida por presentarse como un peligro para la biopolítica franquista. Al menos, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, donde comenzaron a valerse de ella como herramienta de propaganda con el fin de construir relaciones diplomáticas con Estados Unidos, permitiendo así su abierta institucionalización. El papel de la mujer dentro de esta escena musical es más complejo aún, teniendo en cuenta que las nuevas directrices femeninas fueron reducidas a ser esposa, madre y como única salida al mundo externo, integrante de la Sección Femenina. A través del análisis de la censura, la subversión, la legislación y las artistas de la época, este trabajo propugna la importancia del papel que jugaron el jazz y la mujer en esta primera década de dictadura. Con vistas a superar las historias de la música específicas sobre mujeres, se pretende deshacer el sesgo de género integrándose en el discurso genérico mediante el análisis de la aparición del jazz en los medios franquistas con perspectiva crítica, la indagación sobre los posibles cambios en el discurso oficial del régimen sobre la mujer y el jazz, la reconstrucción de la historia del jazz en España en este período en referencia con su contexto político y social, y el esclarecimiento de la función de la mujer de la España franquista en relación con la disidencia musical. Para la realización de esta hipótesis, se ha empleado la metodología analítica en el estudio de las fuentes primarias, extraídas de forma exclusiva desde el mundo digital. Asimismo, el enfoque ha sido musicológico, también sociológico y antropológico, debido a la importancia de la política y la perspectiva de género, entendiendo, a su vez, que el tratamiento de las Músicas Populares Urbanas no es el mismo que se da dentro del mundo académico musical por antonomasia. En cuanto a metodologías investigativas, cabe mencionar la cualitativa o modelo naturalista; dentro del modelo cualitativo,

se ha usado la herramienta de la entrevista abierta o no estructurada digitalizada. Asimismo, en vistas al olvido de este repertorio y sus intérpretes femeninas, estrellas del momento, se propone la creación de recursos online para con su divulgación y recuperación desde plataformas como Spotify, Instagram y TikTok. Gracias a esta suerte de métodos se concluye que el comienzo del régimen franquista supuso un punto de inflexión para la música de jazz y las mujeres, pero que, a pesar de ello, consiguieron sobrevivir debido a algunas contradicciones y lagunas políticas de la dictadura, permaneciendo tanto en la vida pública como la privada; asimismo, debido a su poca presencia actual, se transporta a la población mediante los entornos digitales.

- Fecha de publicación: octubre de 2023.
- Estado: publicado.
- Tipo de publicación: capítulo de libro.
- Categoría: Editorial Dykinson.
- Ubicación online: <https://www.dykinson.com/libros/pedagogia-digital-feminista-en-educacion-superior/9788411229296/>
- Otros datos: El SPI otorga a Dykinson, en su ranking de prestigio de las editoriales según expertos españoles, el tercer puesto. Posición 3 del índice Scholarly Publishers Indicators (Prestigio de las editoriales según expertos españoles. Clasificación general 2022). ICEE General: 758. Posición 4 SPI Sociología 2022. ICEE Sociología: 38.

JAZZ Y GÉNERO EN EL PRIMER FRANQUISMO: UNA PROPUESTA DE INNOVACIÓN DIGITAL DOCENTE

CRISTINA LÓPEZ HIDALGO
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO

El estallido de la Guerra Civil española (1936-1939) supuso un gran cambio tanto para la sociedad española como para el mundo occidental (Graham, 2019, p. 100). Los ciudadanos que sobrevivieron a la sublevación militar quedaron marcados, sin recursos o exiliados, reflejándose esto necesariamente en el arte.

Los años 1940 estuvieron regidos pues, por la posguerra, la carencia y necesidad de rehacer un país en ruinas (Vázquez-Montalbán, 2014, pp. 197-198). El comienzo del régimen totalitario de Francisco Franco tras la victoria del autoproclamado bando nacional, trajo consigo una autarquía de 20 años, la cual tendría unas terribles consecuencias económicas para la población: las raciones de alimento se distribuían según el comportamiento de las familias y el mercado negro dominó la economía (Barciela, 2010, pp. 97-116). Con ella, vino una nueva norma basada en la Iglesia, el falangismo, el retorno a la pureza nacional centralista, lo rural y, hasta 1943, la exaltación del fascismo según el modelo italo-germano. En la moral de la «Nueva España» ya no cabían las ideologías de izquierdas, ilegalizando así los partidos afines a las mismas y condenando a sus seguidores. Es por ello, que la nueva orden estaría regida por el miedo, la persecución y la censura, herramientas hábiles para el control de los españoles. Las formas de censura durante el franquismo fueron muchas y variadas, especialmente, se aplicó al periodismo, al

cine, literatura, música y cualquier expresión artística que no fuera acorde a los dogmas promulgados (Iglesias, 2010, pp. 123-124).

Sin duda, el jazz fue una de las músicas afectadas, debido a ser un símbolo cultural estadounidense —país enemigo por las relaciones con las potencias del Eje— y creada por un colectivo racializado: los afronorte-americanos. La postura durante los seis primeros años de dictadura con respecto a este género se basó en la demonización de lo extranjero, priorizando el folklore autóctono con el fin de conseguir la unidad del país. Esto sumado al racismo exacerbado y el rechazo a la cultura de masas conseguiría que, como se verá más adelante, llegara incluso a ilegalizarse y perseguirse abiertamente en los medios de comunicación especializados y comunes (Iglesias, 2017, pp. 106-116). Al menos hasta venida de la Guerra Fría, donde comenzaron a valerse del jazz como herramienta diplomática, y vía de acercamiento a los estadounidenses, permitiendo así su institucionalización (Lillo, 2020).

Asimismo, afectó al papel de la mujer en sociedad. El régimen de Franco borró los derechos, avances y responsabilidades que habían conseguido con la República, ya que tras haberse hecho cargo de la mayor parte del trabajo tanto doméstico como exterior, tenían otras ideas para sus destinos: a través de la Iglesia y la Sección Femenina, se proyectó el ideal femenino franquista; la mujer debía ser pasiva, piadosa, pura, sumisa y madre, en definitiva, borrar la visión de las mujeres como seres sociales independientes (Chuse y Portillo, 1984).

Fue tarea ardua encerrar a la mujer en la casa, pues tras la guerra y la caída o ausencia de las figuras masculinas, necesitaban subsistir y el trabajo oficial o extraoficialmente quedó a manos de las mujeres. La Sección Femenina, paradójicamente, fue una liberación para muchas de clase baja-media, debido a que podían participar en la construcción del nuevo Estado y era una alternativa a las normas establecidas. Muchas de ellas eran solteras, económicamente independientes y autosuficientes. A pesar de ser una forma de control cultural, permitió la implicación femenina en la vida pública (Martínez, 2013, pp. 99-112).

Estas incongruencias son las que nos acercan al interesante y reciente estudio del papel del jazz y la mujer en la España de la década de 1940,

cuyo seno alberga aún cuestiones por resolver. Especialmente, las relacionadas con los entresijos de lo oficial y lo subversivo, los abruptos cambios de retórica en los discursos franquistas con respecto al género femenino, la «raza» y las músicas que aquí conciernen que, debido a su poca presencia actual, se transporta a la población mediante los entornos digitales.

1.2. SITUACIÓN DE LA MUJER EN EL FRANQUISMO

1.2.1. Política de género franquista

La imposición del régimen franquista supuso una vuelta hacia atrás en los derechos de las mujeres, luchados durante la II República. Habiendo perdido la libertad como seres individuales y el derecho a voto, tuvieron que pasar dos décadas para que, por obligación, se reformara la ley y sus situaciones mejoraran. A través de la Iglesia y la Sección Femenina, se proyectó un ideal femenino como miembro fundamental de la estabilidad social (Chuse y Portillo, 2007, p. 45), el cual poseía como principal objetivo recluir a la mujer en su hogar para hacerla eje y centro de la familia (Iglesias, 2017, pp. 168-169). Esto supuso la reincorporación de los papeles tradicionales femeninos, las mujeres debían ser pasivas, piadosas, puras, sumisas y, especialmente, madres. Para la moral de la dictadura, la Virgen María era el modelo perfecto (Chuse y Portillo, 2007, p. 46).

A nivel legal se tomaron algunas medidas; en 1938 se estableció el subsidio de la familia pagado al hombre, para que las mujeres no necesitasen trabajar fuera de casa. Se permitía el despido a mujeres casadas (*Ibid.*, p. 47), se proclamaron vigentes subvenciones destinadas a la maternidad, subsidios familiares y reglamentación de la dote. Por descontado, la anticoncepción y el aborto fue penado con dureza. Todas estas medidas, sin duda, se encontraban vinculadas a la moral católica y su doctrina social, pero también al vacío demográfico que la posguerra había dejado (Iglesias, 2017, pp.168-169). Aunque intentaran encerrar a la mujer en su hogar, debido a las consecuencias de la Guerra Civil, necesitaban subsistir, pues los hombres estaban ausentes, encarcelados o enterrados. Al no existir la figura masculina, no eran afines al régimen y, por tanto, no podían recibir ingresos ni subsidios. Lo mismo ocurría con

las mujeres de minorías como podían ser las esposas de «rojos» o las de etnias diferentes al ideal nacionalista como las pertenecientes a la etnia gitana. Todas ellas tuvieron que trabajar oficial o extraoficialmente como operarias en fábricas textiles y conserveras, como asistentas, costureras, cocineras o prostitutas. Para la gente pobre, la institución de la familia franquista fue un mito que ellas pagaron con precariedad (Chuse y Portillo, 2007, pp.48-50).

1.2.2. Posibilidades paradójicas: La Sección Femenina

El franquismo vio a la juventud como una etapa vital en la que se podían establecer los principios ideológicos y morales del individuo. Bajo la influencia de la Iglesia, tres instituciones falangistas tuvieron un papel vertebrador en las nuevas generaciones: el Frente de Juventudes, el SEU y la Sección Femenina (Iglesias, 2013, p. 6). Como se ha observado anteriormente, escogió a la mujer como responsable de la educación de las nuevas generaciones para perpetuar la moral del régimen con claras jerarquías. En un principio, predominaba la ideología falangista, por lo que el medio institucional para llevar esto a cabo fue la Sección Femenina de la Falange (Chuse y Portillo, 2007, pp. 50-51).

La Sección Femenina, fundada en 1934 y liderada por Pilar Primo de Rivera, tuvo un papel similar a las del resto de totalitarismos fascistas. Consistían en grupos dedicados a encauzar a las jóvenes hacia las doctrinas e ideologías oficiales. La de España fue la más importante, debido a su duración e intensidad, permaneciendo así hasta 1977. Entre sus responsabilidades, incluían coros de canciones e himnos, danzas basadas en el folklore, algunos ejercicios gimnásticos con acompañamiento musical y eventos creados para los desfiles oficiales. También se usó a modo de propaganda, siendo la fachada alegre y festiva del pueblo español, de esta forma, contribuyó al asentamiento y construcción de la Nueva España (Martínez, 2013, pp. 99-101).

En cuanto a la historia de la formación, a finales de 1939 la Sección Femenina fue reorganizada, contando con una estructura permanente similar a la del partido, se le dio la finalidad primordial en la formación de las jóvenes trabajadoras o servicios de sanidad, dándose una atención especial a las actividades culturales, especialmente en las zonas rurales,

creando las famosas cátedras ambulantes. De esta forma, puede afirmarse que la acción de la Sección Femenina resultó mucho más beneficiosa para la población de a pie que toda la actuación del resto del partido (Payne, 1985, pp. 204-205). Su actuación puede dividirse ampliamente en dos etapas: desde su fundación hasta finales de los años 1950, dirigidas al adoctrinamiento ideológico y de protección familiar y desde esas fechas hasta su disolución en 1977, orientada hacia el ámbito laboral que permitirían a la mujer acceder a algunos puestos en la vida pública (Alted, 1991, pp.297-299).

Las niñas entraban a la edad de 17 años y salían a los 28, si no estaban casadas antes (Martínez, 2013, pp. 112-122). De este modo, a pesar de no ponerse en duda el trabajo desarrollado por la Sección Femenina en la dignificación femenina, es evidente que existían planteamientos contradictorios, tales como la obligatoriedad de abandonar el trabajo en el momento de contraer matrimonio. Por tanto, aunque no existió prohibición legal de continuar en el servicio activo tras contraer matrimonio, obligaban a marcharse a aquellas que se casaban, en contraposición con la defensa de la mujer que decían promover. A pesar de ello, es imposible obviar el trabajo realizado en los ámbitos de la alfabetización, formación y acercamiento cultural, recuperación/conservación del folklore de todos los territorios con sus diferentes lenguas, y acercamiento popular a la música clásica y gregoriana (*Ibid.*, pp. 14-16).

Siendo esto una gran incongruencia, teniendo en cuenta la política de género desarrollada por el estado totalitario, la Sección Femenina supuso una pequeña excursión del género femenino hacia el mundo exterior, la posibilidad de profesionalizarse dentro del marco legal, dedicarse a la música o el baile y desempeñar un papel relevante en la sociedad franquista como personas de plena independencia.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL E HIPÓTESIS

Este trabajo de investigación parte de la hipótesis de que el comienzo del régimen franquista supuso un punto de inflexión para la música de

jazz y las mujeres. A pesar de ello, consiguieron sobrevivir gracias a algunas contradicciones y lagunas políticas de la dictadura, permaneciendo tanto en la vida pública como la privada.

Elaborar una investigación con perspectiva de género integrada sobre el jazz en el franquismo de la década de 1940 y su relación con el mismo para su divulgación en entornos digitales.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar la aparición del jazz en los medios franquistas con perspectiva crítica.
- Indagar sobre los posibles cambios en el discurso oficial del régimen sobre este género musical.
- Reconstruir la historia del jazz en España en el período del primer franquismo en referencia con su contexto político.
- Esclarecer la función de la mujer de la España franquista en relación con la disidencia musical.
- Crear una propuesta educativa y divulgativa sobre la temática en entornos digitales para revivir el repertorio.

3. METODOLOGÍA

En relación a la hipótesis planteada y para el cumplimiento de los objetivos derivados, se dará un enfoque metodológico pre-observacional. De otra forma, se hallará la metodología analítica a la hora del estudio de las fuentes primarias, las cuales serán hemerográficas, orales y grabaciones sonoras. Esto no elude la utilización del método crítico y analítico, pues no se limitará al vaciado de referencias, sino que se conjuga con un punto de vista de corte histórico para atisbar los datos oficiales tras la censura, las herramientas políticas franquistas y la contrastación de la información.

El enfoque será musicológico al tratarse de patrimonio musical español, pero también sociológico y antropológico, debido a la importancia de la política y la perspectiva de género en este proyecto no-canónico,

entendiendo que el tratamiento de las MM.PP.UU. no es el mismo que se da dentro del mundo académico por antonomasia.

En cuanto a metodologías investigativas, cabe mencionar la cualitativa o modelo naturalista. Dentro del modelo cualitativo, se usará la herramienta de la entrevista abierta o no estructurada, la cual puede aportar una mayor amplitud de recursos (Vargas, 2012).

Asimismo, en vistas al olvido de este repertorio y sus intérpretes femeninas, estrellas del momento, se propone la creación de recursos online para con su divulgación y recuperación desde plataformas como Spotify, Instagram y TikTok.

En cuanto a las fuentes secundarias, han predominado libros y monografías, asimismo, me he basado en artículos científicos. Observando esto, hemos de añadir que la mayoría de la bibliografía ha sido hallada en bibliotecas de la Universidad de Granada o recursos online. Las bases de datos o buscadores de los que me he servido en la red, han sido de base científica como Dialnet, RILM, Web of Science, Scopus y E-Libro. Igualmente, al ser de complejo acceso, he tenido que optar por la adquisición directa de algunas referencias.

4. RESULTADOS

1. Jazz y subversión

El jazz en España estuvo en consonancia según el término biopolítica que acuñó Michael Foucault, mediante el cual, el principal cometido del poder político sería la orientación y reglamentación de las conductas humanas. Asimismo, los medios de comunicación y de censura sirvieron como instrumentos de configuración y control de la opinión pública. Al ser el jazz una música rápida emparentada con el baile, era proscrito por los fascismos. Buena parte de los ataques se fundaban en la prototípica asociación de la cultura de masas con la mujer junto con la negación de la creatividad femenina. Estas músicas modernas, masivas y extranjerizantes diluían la idea de que la mujer no fuera capaz de tener capacidad de raciocinio o genio.

Además, por su origen implicaba la «degeneración racial», atentaba contra la moderación y corrección gestual española.

2. Condena: etapa fascista (1939-1945)

En esta primera parte de década, se dio un símil del Falangismo con los fascismos europeos, apoyándolos militar y en el comienzo de la II Guerra Mundial. Por este motivo, se dieron las Jornadas de Intercambios Culturales italo-germanos. Por ello, primó el control cultural, revitalizando lo autóctono como la música de tradición oral española, criminalizando así las manifestaciones extranjeras, llegando a prohibir emisiones de música estadounidense. Para ello, se crean instituciones para la censura artística. Aun así, en España interesaba que los españoles se divirtieran y olvidaran la guerra, por lo que el jazz fue tolerado por la Falange. La capital de este género fue Barcelona, donde el Club de Hot fue el que puso las principales iniciativas en España junto a la revista especializada Ritmo y Melodía. Fue allí donde se desarrolló el principal panorama del jazz junto a las cantantes Rina Celi, Mari Merche, Katia Morlands o Las hermanas Russell y la entrada del swing y las *big bands*.

3. Repliegue: hacia la propaganda aliada (1945-1949)

Desde 1945 con el vencimiento de las potencias del Eje por parte del ejército aliado, se presenta un nuevo orden mundial con EE.UU. a la cabeza y una lucha entre capitalismo y comunismo del que se aprovecha Franco alegando neutralidad. De esta forma, se acepta el jazz institucionalmente para acercarse a las democracias. La dictadura intenta mostrar afinidad mediante la cultura: los medios de comunicación programan jazz, se programan conciertos con este repertorio, se dejan de prohibir las músicas extranjeras y se le da lugar en espacios privilegiados incluso en eventos del régimen. Vuelve el cine de Hollywood.

4. Divulgación en redes

Ciclo de conciertos en *streamin* «jazz de vuelta a la vida»: hits de la época en las voces femeninas más famosas en plataformas Instagram y Twitch.

Divulgación científica en TikTok y Reels con un guion basado en el humor, la información interesante, el lenguaje coloquial y la inmediatez con el propósito de atraer al público joven. Se dividirán las temáticas en vídeos de no más de dos minutos.

FIGURA 1. Código QR a los vídeos divulgativos en Instagram y Tiktok



Elaboración de listas de reproducción *online* en la plataforma Spotify.

FIGURA 2. Código QR que transporta a la lista colaborativa de Spotify.



5. DISCUSIÓN

El exilio, el miedo y el establecimiento de la censura acabaron de condicionar las ofertas de ocio y, por ende, el panorama musical español

(García 2012, pp. 17-71). La dictadura instaurada ejerció una dura y violenta represión que, sumada a los recuerdos de la guerra, las privaciones económicas y las malas condiciones de vida hicieron compleja la subversión explícita. En el terreno cultural se inició un proceso de aculturación a través de instituciones y una férrea vigilancia de los discursos y prácticas que se daban (Iglesias, 2010, pp. 119-135).

Tal y como se preguntó en la entrevista abierta realizada al especialista Iván Iglesias, la Musicología no ha usado hasta hace poco el concepto de la biopolítica dentro del estudio de las MM.PP.UU. y, sin duda, podría resolver muchas incógnitas (Iglesias, 2022). Según el autor, para llegar a lo que realmente molesta a los gobiernos totalitarios o de cualquier cualidad desde el siglo pasado, es lo que Foucault llamó la anatopolítica: la corrección del gesto, el reflejo de la gestualidad «pura» en el cuerpo, concebida como europea, occidental. Cuestión fundamental para comprender la modernidad, pues el cuerpo ha pasado a ser un centro del que partir la investigación: el cuerpo baila en relación a los procesos de poder (Iglesias, 2013).

Especificando en el jazz, García admite que se da una contradicción entre historia y memoria, pues estas músicas supusieron una amenaza para la dictadura y, a fin de cuentas, un modo de insubordinación más allá de la ideología antifranquista consciente. La incoherencia continúa cuando el jazz es proscrito por los fascismos, pero en el país interesaba que los españoles olvidaran la guerra, estas músicas «exóticas» ocupaban un lugar destacado en sus vidas (García, 2012, pp. 17-20).

Este género musical fue considerado por las autoridades como música primitiva, inmoral, salvaje y afeminada. En 1943 se repartieron unas circulares de la Vicesecretaría de Educación Popular donde relataban el desafío que suponía para el «renacimiento» cultural español (Pérez, 2011). No más que alegatos a favor de mantener la serenidad mental y discreción gestual de la biopolítica dictatorial (Iglesias, 2013, pp. 18-23).

Para ilustrar la situación, se cita el artículo de Francisco Padín en el número de julio-agosto en 1942 de la revista *Ritmo*, donde el escritor deja clara su postura con respecto a la música afronorteamericana:

La MÚSICA y la escribimos así, con letras mayúsculas, para diferenciarla de otra que, como veremos más adelante, no tiene relación con ella. [...] Un locutor de radio anuncia un fox inglés con letra inglesa y un estilo repelente inglés. ¿Qué significa esa algarabía de instrumentos de metal? ¿Y ese descoyuntamiento del pentagrama? ¿Y ese canto que con voz gangosa me impone a mí —¡a mí, español, dueño de mi gusto y mi lenguaje!— su idioma de jadeo y sus versos de arrabal de niebla? [...] Además, se perjudica con ello el amor y el sentimiento por lo nacional, por lo auténticamente nacional. ¿O es que son mejores y de más valía las estridencias de la música americana y negroide que la de nuestros cantos regionales, exponentes maravillosos de finura? Basta ya de musiquilla extranjera y dejémosla como algo inservible. La MÚSICA no puede tener otro fin sino la expresión de la belleza (Padín, 1942, p.8).

Desde luego, no contaba con el beneplácito de los responsables de la dictadura, pero resulta sugerente que, aun siendo excluyentes dentro de la política del franquismo, estas dos músicas sean mestizas por naturaleza, cambiantes por definición, y fuertemente condicionadas por elementos comerciales (Zagalaz, 2016, pp.93-124). Músicas populares, modales e híbridas que pertenecían al pueblo en sus inicios, lo cual incita a pensar que no son tan diferentes.

El jazz no solo fue denostado como género. Muchos compositores lo habían integrado en su música escénica, hecho que fue más o menos tolerado por «enriquecer los cantos salvajes», pero la adaptación de obras clásicas absolutas al jazz fue una de las obsesiones represivas del régimen. La ofensiva mediática fue tal que el Sindicato Nacional del Espectáculo prohibió en 1942 la interpretación de este tipo de repertorio por orquestas de jazz, así, pretendían cuidar la integridad de la cultura occidental que, según los fascismos, corría peligro. En el mismo momento, la Vicesecretaría una circular a las emisoras de que quedaba prohibido transmitir por medio de discos o especialistas en estudio la llamada música negra, *swing* o cualquier otro género en extranjero (Iglesias, 2017, pp.106-118).

Por el contrario, el jazz, una vez superada la fascistización, pareció no representar una forma significativa de subversión. Ampliamente emitido por radio, salas de baile, teatro y el cine como entretenimiento de masas, desde 1945 se le propició una indulgencia cada vez mayor. Sin embargo, esta idea contradice el recuerdo del jazz como transgresión en los años 1940, debido a que quienes vivieron aquellas décadas recuerdan la

experiencia de escuchar y bailar un *fox-trot*, un *swing*, un *boogie-woogie* como algo oficialmente impertinente, desafiante. Esos recuerdos tienen que ver con la subversión de la política franquista sobre el cuerpo y la vida que antes se mencionaba. De hecho, cualquier estudio de jazz que obvie el baile estará omitiendo su dimensión social más significativa: el cuerpo y el género (Iglesias, 2017, pp.145-148).

En el mes de diciembre de 1947 de la revista *Ritmo* se observa una modificación aún más basta tan solo al observar las secciones. En la página siete, se encuentra una columna que habla exclusivamente de Aaron Copland. Llamen la atención, especialmente, dos cuestiones: la primera, que se dedique una sección a músicos de Estados Unidos, algo que cinco años atrás habría sido impensable. La segunda, que en estas líneas se hable abiertamente de que la formación de Copland y «la originalidad de sus creaciones» proviniera de su inclinación natural al jazz, esto es, una alabanza hacia la improvisación y creación jazzística. Por otra parte, en la página 18 se informa, en forma de breves noticias, que gracias Radio Nacional ya se conoce en España la nueva formación de jazz de George Hartman, lo que hace dilucidar que ya se programaba jazz en radios gubernamentales. Las páginas 19 y 20 se dedican en su totalidad al jazz, bajo los nombres de «Algo sobre el *swing*» y «Noticiero jazzístico».

De otra forma, la negación de la creatividad femenina figuraba en el imaginario colectivo, lo único que hizo el franquismo fue legitimar estas divisiones entre hombre y mujer. Teniendo en cuenta que la misión era recluir a la mujer en el hogar, la creciente participación de la misma en la vida pública y la cultura de masas desde la II República hasta la Guerra Civil por motivos económicos, la música de masas era considerada música equívoca para los varones, pero también suponía una masculinización de la naturaleza de la mujer (Iglesias, 2013, p. 10). Como ya afirmaban Turina o el Padre Agustino Graciano Martínez (en Palacios, 2021, pp. 58-72), el franquismo preservaba la creación de «alta cultura» para los varones, mientras que el jazz como música de masas era para el otro género.

El jazz fue una de las principales nuevas prácticas entendida por algunos intelectuales como una feminización de la cultura española. Las chicas *hot* o topolino fueron identificadas con la frivolidad y la cultura de

masas. Las autoridades católicas condenaron su carácter atrevido, la prensa las desprestigió por ser la imagen de una supuesta superficialidad e ignorancia. La nueva generación femenina, según los hombres de la época, se movían entre las novelas rosas y los bailes de moda, nunca interesadas en arte o filosofía. Otro argumento era el de la inmadurez y la infantilización. Rina Celi, Katia Morlands o Mari Merche explotaron este recurso junto a la picardía y candidez de las estrellas musicales de Hollywood. Se plasmaba así, la tensión entre el compositor varón que reforzaba los estereotipos de género y la voz, el cuerpo de las cantantes definidas por su relevancia pública, desafío estético y cierto empoderamiento sexual (Iglesias, 2017, pp. 169-175).

De hecho, si se analizan algunas canciones de moda en la época como «No me quiero casar» de las Hermanas Russell, «Tengo miedo» o «Bugui-Bugui» de Rina Celi, «Ay, quién fuera blanco» de Elsie Byron o «Una chica de hoy» de Katia Morlands se puede observar toda esta problemática y el funcionamiento de la disidencia encubierta de estas canciones. En ellas, se representaba a las chicas topolino sin estigmatizarlas, un feminismo y empoderamiento femenino en contraposición al ideal de mujer fuera del hogar y la familia, cómo la música de masas se encontraba en auge, el uso de anglicismos y los ritmos sincopados e instrumentación típica del jazz afronorteamericano. Concretamente, se puede hallar:

- Las lagunas de la censura en relación a la proyección del género femenino en la cultura.
- La relación del jazz con el mundo de las variedades y el humor.
- La imposibilidad de separar el baile del jazz, la importancia de los bailes de moda.
- La cuestión racista.
- El jazz conforme a la música de masas y las chicas topolino.

Iglesias (2017, pp. 175-181) añade cómo los cuerpos de las chicas *swing* fueron una alteridad a los exhibidos en las danzas y gimnasia de la Sección Femenina, para los falangistas estas chicas eran la degeneración femenina frente a la mujer de bien que era rural, fuerte, nacional, responsable, prolífica. Aunque, es paradójico cómo Zagalaz (2001, pp.6-

16) señala que, en las exhibiciones gimnásticas, repetidas como elemento propagandístico, suponía al principio un escándalo por la participación que daban a la mujer en todas sus actividades y, sobre todo, por las faldas cortas o pololos que llevaban para hacer gimnasia. Estas mujeres ideales para las autoridades católicas y franquistas aceptaban las normas morales, pero en ocasiones, se saltaban las reglas con respecto al vestuario.

Además, como baile de masas, no solo pecaba de ser una manifestación extranjera y capitalista, sino que implicaba la «degeneración racial», atentaba contra la moderación y corrección gestual española. La dicotomía masculino-femenino como arte-entretenimiento no fue privativa de los círculos católicos o falangistas, sino que contó con el apoyo del Modernismo. (Iglesias, 2013, pp.2-23). Así se observa en el Club de Hot de Barcelona, nominalmente cambiado porque no se permitían anglicismos. El club tenía como objetivo fomentar el interés por el jazz mediante audiciones de discos, proyecciones de películas de Hollywood, conciertos y festivales. También formaron una revista especializada formó Ritmo y Melodía (Luján, 2019, pp. 323-350).

Los elogios a la música negra recurrieron al primitivismo e infantilismo para exponer su unicidad, podía decirse que, a fin de cuentas, se trataba de una forma de exotismo que preservaba la diferencia y superioridad intelectual europea occidental (Giogia, 1988, pp.51-70). Al menospreciar lo bailable, lo masivo y lo femenino, al convertir la creatividad afro-norteamericana en una cuestión natural e irracional, la consideración del jazz como arte coincidía con la biopolítica franquista y la hacía más masticable para el régimen.

Vázquez Montalbán (2014, pp.238-241) aporta que el *boogie-woogie* fue el género de baile de moda de los primeros años 1940, aunque tuvo que compartir reinado con ritmos de éxito ocasional como la conga, la samba, el mambo o el bolero. Tuvo una importancia popular extra en unos años donde la gente recuperaba la sensación de estar en un mundo donde eran posibles movimientos distintos al de la huida y el contacto furtivo con otros cuerpos mediante el baile, interpretando esto como sucedáneo de la sexualidad en un intento de liberación. La época dorada de los concursos de salón legitimaba una distancia generacional a través

del cuerpo, una forma de diferenciación. En aquellos recintos, la interacción social, racial y de género eludía las rígidas jerarquías y estereotipos del franquismo.

En definitiva, el jazz vinculado a las diversas formas de baile sí que fue un medio de subversión antifranquista inocente, un escape ante la represión y la censura. Así como revela Iglesias (2022), la historia del jazz en España no podría comprenderse sin lo que la biopolítica nos aporta desde la perspectiva de género y antirracista.

Por último, en cuanto al plano educativo y divulgativo en medios digitales, se dictamina que las redes sociales digitales se han configurado como un espacio abierto para la comunicación y el intercambio de ideas y recursos, así como pueden propiciar aprendizaje informal que los docentes utilizan para su desarrollo profesional. Instagram y Tiktok se erigirían como los medios estrella para la comunicación y educación digital. (Marcelo et. ál., 2023). Las redes sociales han ido adquiriendo relevancia en los estudiantes mediante el uso de dispositivos móviles (Flores et. ál., 2022). Así pues, el aula ha dejado de ser el único lugar donde los estudiantes aprenden. En la época actual se ha emprendido un largo camino hacia la innovación educativa con una redistribución de recursos, herramientas, estrategias y habilidades en el aula o fuera de ella, siendo indispensable el provecho de la potencialidad de las redes sociales, habiéndose revolucionado el proceso enseñanza-aprendizaje. Las redes sociales se han convertido hoy en la forma de comunicación y aprendizaje preferida de muchas personas. Los registros en plataformas como Instagram o TikTok ocurren cada vez a una edad más temprana (Rodríguez, 2022). De acuerdo al Instituto Nacional de Estadísticas y Censos con datos del año 2017, en el país el 26% de la población posee equipamiento tecnológico en el hogar; además de esto, el 37,2% de los hogares cuentan con acceso a internet, siendo los principales usuarios, personas entre los 18 y 45 años de edad. (Pintado et. ál., 2022). Es por ello, que las propuestas indicadas en este artículo se consideran del todo pertinentes para restaurar un repertorio ya perdido y aquellos nombres, predominantemente femeninos, que han quedado en el olvido colectivo, a pesar de su importancia anterior.

6. CONCLUSIONES

Las incongruencias que habitaron en el régimen franquista, planteadas en la introducción de este artículo, han resultado ir desplegándose hasta comprender los mecanismos ocultos tras el discurso oficial de los medios. Las paradojas que parecían inconexas con respecto al género y la «raza», se han podido ir atisbando y reubicando a través de la resolución de los objetivos de los que partía esta investigación. Primeramente, cabe señalar que se consideraba llegar a analizar la aparición del jazz en los medios franquistas con perspectiva crítica. Para ello, se ha podido ir observando cuáles eran los engranajes de la censura y la utilización de la propaganda para moldear la opinión pública por parte de Francisco Franco y sus cooperadores—tanto en su época fascista como en la nacionalcatólica—. Así, el jazz y la mujer eran temas muy recurrentes en la ley, la prensa, la radio y la música con un fuerte componente dogmático. Mientras que el jazz era abiertamente repudiado por ser música «negroide» y capitalista, se tomaban ciertas permisiones por ser la música de una generación entera con necesidad de entretenerse tras una larga guerra. Con la caída de las potencias del Eje, el género se liberó con el fin de agradar a Estados Unidos, reflejándose así en la prensa especializada y en la vida musical de las ciudades; sin embargo, gracias al análisis crítico se conoce que no era más que propaganda para acabar con el ostracismo internacional. La mujer siguió siendo los hombros sociales de la dictadura como madre y preservadora del hogar, la familia, aunque tras la proclama falangista de la Sección Femenina, existían féminas que trabajaban y con independencia para dedicarse al mundo musical.

De otra forma, se ha podido indagar sobre los posibles cambios en el discurso oficial del régimen sobre este género musical gracias a la contraposición discursiva de los autores referenciados y la evolución de la revista Ritmo. Se han desmembrado las opuestas pláticas del franquismo acerca del jazz por motivos, por cierto, políticos y propagandísticos. La cultura fue, en general, una gran herramienta para salir de la autarquía, mejorar la opinión internacional sobre Franco o entrar en la ONU, pero particularmente, el jazz fue la primera estrategia para poder alcanzar el beneplácito de la nueva potencia mundial: Estados Unidos. Debido a ello, el jazz tuvo cada vez más repercusión en una España que llegó a

prohibir que esta música pudiera circular de manera libre en el país, incluyéndose en prensa, radio, cinematografía y espectáculos, inclusive en propios eventos del gobierno.

Para reconstruir la historia del jazz en España en el período del primer franquismo en referencia con su contexto político, se han dedicado varios apartados donde se muestra la política e ideología de Falange con respecto a los derechos que las mujeres adquirieron durante la II República, así como su nuevo papel a desempeñar como fieles seguidoras de la Virgen y la educación de estos roles con la ayuda de la Sección Femenina. También, se ha hecho una comparación de esto último con las partes transgresoras del jazz y el ideal de mujer falangista, cuyas existencias ponían en conflicto a la biopolítica franquista.

En consideración al esclarecimiento la función de la mujer en la España franquista en relación con la disidencia musical, se recurre al desarrollo de las problemáticas que suponía tanto el público femenino como las intérpretes dedicadas al jazz. La relación de la mujer con la música de masas consiguió que las chicas topolino fueran consideradas como frívolas, mal vistas por el sistema y por la crítica especializada de jazz que no las consideraba auténticamente seguidoras y entendidas, esto es, por los dos grandes sectores que afectaban a estas músicas. Por otra parte, las grandes vocalistas líderes de las orquestas y de los/las oyentes de España, tampoco eran estimadas como contraculturales por la Sección Femenina, la antítesis de madre española y como notas al pie de página por la historia de la música de jazz.

En definitiva, se partía de la hipótesis de que el comienzo del régimen franquista supuso un punto de inflexión para la música de jazz y las mujeres, pero que, a pesar de ello, consiguieron sobrevivir gracias a algunas contradicciones y lagunas políticas de la dictadura, permaneciendo tanto en la vida pública como la privada. Esta hipótesis se ha encontrado en el transcurso del trabajo y podría resumirse en las máximas:

- Los derechos de las mujeres y su posición social sufrieron un abrupto cambio con el fracaso de la sublevación militar de 1936 en una dirección mucho más conservadora.

- El jazz no desapareció, pero sí que fue perseguido por el nuevo régimen franquista, al menos hasta 1945 con la derrota de la Italia de Mussolini y la Alemania nazi.
- Por el contrario, a estas dos afirmaciones, no se consiguió recluir ni al género femenino ni a las músicas de jazz, pues gracias a los cambios políticos de la década, encontraron cómo posicionarse y salir de la norma impuesta.
- Las redes sociales son un espacio idóneo para retomar estos planteamientos y expandirlos hacia un público interesado en aprender de una forma directa, inmediata y divertida.

En virtud de lo anteriormente señalado, puede determinarse que se ha verificado la hipótesis principal y se han conseguido los objetivos propuestos. Asimismo, este estudio se considera válido para futuros trabajos que se adentren en él más extensivamente, ya que deja muchas puertas abiertas a próximas investigaciones. En concreto, la búsqueda de nuevas personalidades del jazz español por ahora desconocidas; la transcripción musical y literaria, análisis, documentación y catalogación de todo un repertorio prácticamente olvidado, pero muy conocido en los años 1940; o el descubrimiento y análisis de antiguas publicaciones que informen sobre el panorama de la mujer y el jazz en la década.

A modo de conclusión final, gracias a la perspectiva feminista digital, no solo se observa un interés en la Musicología, también en otras disciplinas como la Educación, la Antropología, la Sociología o la Filología, pues se vislumbra que esta música puede explicar la realidad española desde los años 1920 hasta, al menos, los 1950. Igualmente, cada vez más, hay una parte del mundo académico que es más transversal y ve en el jazz, los estudios de género y el mundo digital algo de relevancia a considerar. Es una realidad que ya no se puede obviar.

7. REFERENCIAS

- Alted, A. (1991). Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta. Ministerio de Asuntos Sociales-Instituto de la Mujer, 297-299.

- Barciela, C. (2003). Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959. *Crítica*.
- Cambra, J. (1992). Una posible biblioteca de jazz. *El Urogallo*, 74, 58-62.
- Chuse, L. y Portillo, A. (2007). *Mujer y flamenco*, Signatura Ediciones.
- García, J. (2012). *El trazo del Jazz en España*. Biblioteca Nacional de España.
- García, J. (2019). El jazz en la España de 1923. Una mirada desde los consulados estadounidenses. *Jazz-hit*, 2, 29-47.
- Gioia, T. (2015). *Historia del Jazz*, Turner Publicaciones.
- Graham, H. (2019). *La república española en guerra (1936-1939)*. Debate.
- Iglesias, I. López, C. (2022) Entrevista abierta sobre jazz y género en el primer franquismo. Universidad de Granada.
- Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Revista transcultural de música*, 17, 2-23.
- Iglesias, I. (2017). La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Iglesias, I. (2010). (Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial, *HAOL*, 23, 119-135.
- Iglesias, I. (2011). Vehículo de la mejor amistad: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta. *Historia del presente*, 17, 1, 41-53.
- Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco. *Revista de Musicología, SEDEM*, 28(1), 826-838.
- Lillo, S. (2020). La música a escena. La diplomacia musical española en Estados Unidos (1939-1970). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Ediciones Complutense, 42, 285-304.
- Luján, T. (2018). La revista *Ritmo y Melodía*: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Musikene: Jazz-Hitz*, 1, 39-56.
- Luján, T. (2019). La recepción del jazz moderno en Barcelona en los años 1940: La aportación de Tete Montoliu, *Revista portuguesa de Musicología*, 6(2), 323-350.
- Marcelo-Martínez, P., Yot-Domínguez, C. y Marcelo, C. (2023). Los docentes y las redes sociales: Usos y motivaciones. *23(72)*, 9.
- Rodríguez, F. (ed.). (1947). *Ritmo*, 18(207).

- Rodríguez-Clavel, M. (2022). Identidad y adolescencia: la educación artística, visual y audiovisual frente a la influencia de redes sociales y publicidad. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, 8, 43-54.
- Padín, Francisco. (1942). Nuevamente en favor de la buena música, *Ritmo*, 13(157), 8.
- Payne, S. (1985). Falange. *Historia del Fascismo Español*. Sarpe.
- Pérez, G. (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). *Arbor*, 751, 875-886.
- Pintado, L. Guaña, E. Flores, P. Cadme, T. (2022). Entornos Virtuales de Aprendizaje y Redes Sociales como herramientas en la Educación Intensiva Virtual. *Polo del conocimiento*, 7, 2550.
- Pujol, J. (2005). *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Almendra Music.
- Vargas, I. (2012). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. *Revista Electrónica Calidad en la Educación Superior*, 3(1), 119-139.
- Vázquez-Montalbán, M. (1974). *Cien años de canción y music hall*. Nortedur.
- Zagalaz, J. (2016). Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956-1968). *Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 13, 93-124.
- Zagalaz, J. (2019). La relación jazz-flamenco: una visión panorámica a través de su historia (1932-90). *Revista portuguesa de Musicología*, 6(2), 393-420.
- Zagalaz, M.L. (2001). La educación física femenina durante el franquismo. *La Sección Femenina. Apunts. Educación física y deportes*, 65, 6-16.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

7. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

López-Hidalgo, C. (2023). Encuentros disidentes: la cuestión queer y de género en el franquismo a través del jazz y las variedades. En J. Caballero (Ed.). *Con la cruz en la frente. Perspectivas y reflexiones LGTBIQ+ desde las artes y la educación*, 105-116. Editorial Dykinson.

En la presente contribución, se afirma que el régimen franquista, influenciado por la moral católica, supuso un retroceso significativo en los derechos de mujeres y la comunidad LGTBIQ+. Se impuso una visión binaria y estricta de género, donde las mujeres debían ser sumisas y centradas en el hogar, encargándose de la familia y la educación moral. Los hombres, por su parte, debían encarnar la virilidad y el patriotismo. Esta rigidez llevó a la persecución de quienes no se ajustaban a estos roles, especialmente en el ámbito del entretenimiento. De los resultados de este artículo pueden extraerse los puntos:

- **Censura Artística y de Género:** La censura fue una herramienta clave del franquismo para controlar la expresión artística y mantener la moral nacional-católica. Cine, música, teatro y publicaciones eran minuciosamente revisados por organismos oficiales. Aunque el régimen permitió cierta libertad en el entretenimiento para distraer a la población, cualquier contenido que desafiara la moral impuesta era rápidamente silenciado.
- **Biopolítica y Expresiones Subversivas:** A pesar del control estricto, algunos espacios clandestinos permitieron la supervivencia de expresiones subversivas como el transformismo y la gestualidad no normativa en los teatros. Aunque las normas franquistas dictaban cómo debían comportarse y vestirse las personas, la necesidad de cierta apertura cultural impidió un control absoluto, dejando margen para estas manifestaciones.
- **Jazz y Variedades en el Franquismo:** El jazz, asociado a la modernidad y a influencias extranjeras, fue inicialmente reprimido por el régimen franquista. Sin embargo, su arraigo cultural y su conexión con el entretenimiento popular, como el teatro y el cabaret, hicieron imposible su

completa erradicación. Así, el jazz y otros géneros musicales extranjeros lograron mantenerse presentes, aunque bajo la constante vigilancia del régimen.

Ser parte de una disidencia de género era inaceptable socialmente, especialmente bajo un régimen totalitario como el franquismo en España. El golpe militar trajo un retroceso en los derechos del colectivo LGTBIQ+ y de las mujeres, quienes vieron su participación en espectáculos de variedades censurada y relegada a la clandestinidad. Sin embargo, mediante lagunas y conveniencias políticas, estas manifestaciones culturales lograron sobrevivir.

El franquismo impuso estrictas normativas sobre sexualidad y género: las mujeres fueron relegadas al hogar y la masculinidad fue exaltada, aunque estrictamente controlada. En el arte musical, lo frívolo y relacionado con la cultura de masas se consideraba femenino, mientras que lo racional y creativo se asociaba con lo masculino, distorsionando así la percepción de modas y entretenimientos de la época.

El jazz, visto como una «degeneración racial» por su asociación con los afroamericanos, fue censurado por su conexión con espectáculos de variedades que desafiaban el poder político. No obstante, el jazz se convirtió en un medio de expresión para los españoles, permitiendo el entretenimiento y la disociación tras la guerra, así como el posicionamiento de grupos oprimidos.

A través de la perspectiva de Foucault, se comprende cómo el régimen controlaba y castigaba cualquier expresión que desafiara la normatividad sexual y de género impuesta. La feminidad debía alinearse con los ideales de la Sección Femenina, y la transgresión de estos roles era inaceptable. En resumen, el franquismo desarrolló mecanismos para marginar a las disidencias, mientras que el jazz y las variedades ofrecieron un espacio de resistencia y consuelo para quienes quedaban fuera de la norma.

López Hidalgo, C., y Peinado Rodríguez, M. (2024). El modelo de feminidad franquista a través de la música. Del adoctrinamiento a la transgresión. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 1-18.

En este artículo se comprende que durante el régimen franquista se utilizó tanto el sistema patriarcal como la música folclórica para asegurar el control social y perpetuar la dictadura. La Sección Femenina de la Falange tuvo un papel esencial en la recuperación y difusión del folclore, que sirvió para promover la «españolidad», un modelo de feminidad basado en la sumisión, y una jerarquía social clasista. A través de la música, el régimen estableció un canal de comunicación con la sociedad, utilizando la cultura para consolidar su poder.

El modelo de feminidad promovido por Franco reflejaba una contradicción, donde las mujeres parecían ser protagonistas, pero en realidad eran objetificadas. La música jugó un rol clave en este proceso, transmitiendo un mensaje patriarcal que combinaba tradición, religión y moralidad. En distintos ámbitos, como la educación y las cárceles, la música también se utilizaba para reforzar las desigualdades de género. La Sección Femenina vigilaba de cerca la expresión corporal de las mujeres, asociando el baile con la modestia y la sumisión.

Aunque la visibilidad de las mujeres fuera de la Sección Femenina era limitada en el ámbito laboral y artístico, su presencia en espectáculos desafiaba las normas sociales impuestas por el régimen. Géneros como la copla y el jazz ofrecieron a las mujeres un espacio donde podían expresar su creatividad y ganar protagonismo, desafiando las restricciones del modelo de feminidad oficial. Estos géneros les permitieron tener una mayor libertad artística y alcanzar reconocimiento en un contexto donde el acceso de las mujeres a la esfera pública era limitado.

Curiosamente, los estudios de género han prestado más atención a las mujeres instrumentistas que a las cantantes, a pesar de que el canto ha sido una vía esencial de expresión y reconocimiento social para las mujeres a lo largo de la historia. Las cantantes no solo fueron intérpretes, sino que representaron modelos de libertad e independencia, desafiando las expectativas de sumisión femenina. Sin embargo,

el reconocimiento público de las cantantes a menudo se veía amenazado por las restricciones sociales y morales impuestas a las mujeres.

Aunque el jazz y la copla fueron vistos de manera diferente por el régimen, ambos géneros se convirtieron en herramientas de resistencia. El jazz, perseguido en los primeros años del franquismo, y la copla, celebrada como parte de la música popular española, ofrecieron a las mujeres un espacio para desafiar las normas sociales de manera casi inadvertida. Las cantantes de jazz y copla rompieron con las expectativas tradicionales de género, convirtiéndose en figuras emblemáticas de una feminidad alternativa y resistente.

En definitiva:

- La música fue un instrumento clave del franquismo para transmitir ideología y controlar el rol de las mujeres.
- La Sección Femenina utilizó la cultura y el folclore para reforzar un modelo de feminidad sumiso y tradicional.
- Géneros musicales como el jazz y la copla ofrecieron a las mujeres un espacio de resistencia y expresión artística.
- Las cantantes representaron figuras de libertad e independencia, desafiando las normas sociales del régimen.
- A pesar de las restricciones impuestas, la música permitió a las mujeres desarrollar un papel cultural influyente y desafiar el control patriarcal.

López-Hidalgo, C. (2023). La perspectiva de género en la asignatura de música: «jazz y músicas populares urbanas». En C. López (Ed.). *Elementos de Innovación Docente en Ciencias Sociales, Jurídicas y Otras Disciplinas con Contenido Normativo*, 293-117. Editorial Dykinson.

El principal resultado de esta investigación fue desarrollar una base teórica para implementar el jazz con perspectiva de género en las clases de música. Esto permitiría que los estudiantes se familiaricen con la terminología y los lenguajes del jazz, aplicando estos conocimientos en la práctica musical a través de la

improvisación y la creatividad. Además, se incorporó una perspectiva de género revisando la historia del jazz para dar mayor visibilidad a las mujeres artistas, colocándolas en el mismo nivel que sus homólogos masculinos. De esta manera, los contenidos programados se adquieren de forma natural y progresiva.

El estudio también buscó explorar las relaciones entre música y género, enfocándose en el jazz. Para ello, se crearon varios apartados que contextualizan la historia de los Estudios de Género y su relación con la Música y la Educación. Esto incluye un análisis del papel de la mujer en el jazz a través de fuentes secundarias y la justificación de las posibilidades didácticas de las Metodologías Participativas y Creativas (MM.PP.UU.) en el aula. Se ha propuesto actualizar las metodologías de enseñanza mediante innovaciones que mantengan la dinámica de la clase alineada con las pautas legales y científicas en educación.

El trabajo se fundamenta en las siguientes máximas:

- Adquisición de conocimientos musicales mediante la audición activa: Se promueve la escucha activa para lograr una comprensión musicológica y mejorar la práctica y experiencia auditiva del alumnado.
- Uso de la tecnología: Se sugiere integrar herramientas tecnológicas en actividades como playlists colaborativas, investigaciones a través de TikTok, y pruebas teóricas con Kahoot!, entre otras.
- Fomento de la creatividad del estudiantado: Se valora la imaginación en actividades como la creación de videos investigativos, la participación en talleres de improvisación y la creación de material gráfico.
- Conexión con el estudiantado: Fomentar la horizontalidad en el aula a través de la interacción y acuerdos en grupos diversos, además de escuchar las preferencias y opiniones de los estudiantes.
- Promoción de la música como experiencia integral: Ya sea a nivel auditivo, sensorial, interpretativo o investigativo, se resalta el potencial educativo de la música.

Finalmente, se ha logrado reconfigurar el discurso tradicional de la historia del jazz para la elaboración del material didáctico, incorporando una representación equitativa de mujeres y hombres en las audiciones y el temario, y se han propuesto actividades como debates musicales sobre la violencia de género.

En conclusión, se ha demostrado que el jazz con perspectiva de género es una herramienta pedagógica válida y eficaz. Esta propuesta contribuye al desarrollo personal de los preadolescentes, proporcionando nuevos conocimientos y desafíos que fomentan su crecimiento como seres sociales en constante aprendizaje.

López-Hidalgo, C. (2023). Jazz y género en el primer franquismo: una propuesta de innovación digital docente. En F. Anaya-Benítez (Ed.). *Pedagogía Digital Feminista en Educación Superior*, 140-159. Editorial Dykinson.

Este capítulo analiza las contradicciones del régimen franquista, enfocándose en cómo se manejó el jazz y la figura de la mujer en España. Inicialmente, se planteó estudiar la presencia del jazz en los medios bajo el franquismo y cómo se utilizó la censura y propaganda para moldear la opinión pública. Aunque el jazz era rechazado por su asociación con lo «negroide» y capitalista, el régimen lo toleró parcialmente.

En paralelo, la mujer fue relegada a un rol tradicional como madre y cuidadora, aunque algunas lograron cierta independencia, especialmente en el ámbito musical.

El estudio deja la puerta abierta para futuras investigaciones, incluyendo la exploración de figuras desconocidas del jazz español, la transcripción de repertorios olvidados, y la revisión de antiguas publicaciones. Además, resalta la importancia de una perspectiva feminista digital que conecta la musicología con otras disciplinas, y sugiere que el jazz y los estudios de género son campos cada vez más relevantes en la academia.

Se partía de la hipótesis de que el comienzo del régimen franquista supuso un punto de inflexión para la música de jazz y las mujeres, pero que, a pesar de ello, consiguieron sobrevivir gracias a algunas contradicciones y lagunas políticas de la dictadura, permaneciendo tanto en la vida pública como la privada. Esta hipótesis se ha encontrado en el transcurso del trabajo y podría resumirse en las afirmaciones:

- Los derechos de las mujeres y su posición social sufrieron un abrupto cambio con el fracaso de la sublevación militar de 1936 en una dirección mucho más conservadora.
- El jazz no desapareció, pero sí que fue perseguido por el nuevo régimen franquista, al menos hasta 1945 con la derrota de la Italia de Mussolini y la Alemania nazi.
- Por el contrario, a estas dos afirmaciones, no se consiguió recluir ni al género femenino ni a las músicas de jazz, pues gracias a los cambios políticos de la década, encontraron cómo posicionarse y salir de la norma impuesta.
- Las redes sociales son un espacio idóneo para retomar estos planteamientos y expandirlos hacia un público interesado en aprender de una forma directa, inmediata y divertida.

En cuanto a la divulgación en redes:

- Se propone crear un ciclo de conciertos en *streamin* «jazz de vuelta a la vida»: hits de la época en las voces femeninas más famosas en plataformas Instagram y Twitch.
- Se realiza divulgación científica en TikTok y Reels con un guion basado en el humor, la información interesante, el lenguaje coloquial y la inmediatez con el propósito de atraer al público joven. Se dividirán las temáticas en vídeos de no más de dos minutos.

FIGURA I. Código QR a los vídeos divulgativos en Instagram y Tiktok.



- Se elaboran listas de reproducción online en la plataforma Spotify.

FIGURA 2. Código QR que transporta a la lista colaborativa de Spotify.



CONCLUSIONES

8. CONCLUSIONES

Al inicio de esta tesis doctoral se planteaba si el jazz era realmente una música que pudiera considerarse como española. Debido a la poca presencia actual en los medios de comunicación musicales y los muchos estigmas heredados culturalmente del franquismo podría afirmarse, a priori, que no. Sin embargo, a lo largo de este recorrido ha intentado desmentirse esta teoría posicionando a las músicas de jazz como un agente con presencia y relevancia en España y, especialmente, en el primer franquismo.

En la introducción de este trabajo se ha podido comprobar cómo el jazz no sólo existía ya en los años treinta, sino que se fue integrando paulatinamente con otros géneros como los de las variedades, la Zarzuela, el Flamenco e incluso la música académica. Asimismo, el jazz como tal -en sus diferentes versiones como *hot*, *swing*, *american popular music*, *bebop*, *fox-trot*, *charleston*, *boogie woogie*, músicas «negras» o músicas de baile- fue una de las manifestaciones artísticas con más éxito y seguidores dentro del ocio del siglo XX español. A pesar de los constantes cambios políticos existentes en la primera mitad del siglo, la imposición del totalitarismo franquista, su instauración con la corriente ideológica filofascista y su prohibición en 1942, el jazz sobrevivió en la cultura popular. De esta forma y con la superficial tolerancia del régimen por motivos propagandísticos, estas músicas fueron ganando terreno teniendo cada vez más representación, continuando, sin embargo, como una forma de disidencia no-explicita, especialmente para las mujeres.

Se partía de la hipótesis de que el jazz durante los primeros años del franquismo tuvo un importante peso en la vida cultural española y relación con las disidencias de género, así como presencia en la política de la dictadura, la cual se ha ido ratificando a lo largo de las diferentes investigaciones que se han llevado a cabo. Teniendo en cuenta estas premisas, se formulaban unas preguntas de investigación de las que emanaba los objetivos de investigación.

Como objetivo general, se proponía analizar la relación existente entre política exterior, censura artística, biopolítica y género con las músicas de jazz en la España del primer franquismo. En este caso, se considera que todas las investigaciones incluidas han servido para trazar las conexiones existentes entre estos conceptos y, como se ha podido comprobar anteriormente, cada una ha respondido a cada una de las cuestiones señaladas.

Es por ello que, con la retrospectiva que los resultados finales aportan, puede concluirse que, en el comienzo de la dictadura de Francisco Franco, concretamente en la década de los años cuarenta del siglo XX, las músicas de jazz tuvieron una correspondencia tácita e incluso explícita con las políticas franquistas interiores y exteriores, así como con los entresijos del género.

Comparar los posibles cambios en el discurso oficial del régimen hacia el jazz antes y tras la Segunda Guerra Mundial como herramienta de supervivencia política, era el primer objetivo específico a lograr. Este, se encontraba íntimamente relacionado con la pregunta de investigación que pretendía responder a la forma en la que las músicas de jazz sirvieron como herramienta política al régimen de Francisco Franco. Así, no solo con las monografías y artículos estudiados, sino, asimismo, con la evolución discursiva de la prensa histórica, se ha adquirido una profunda inmersión en esta temática. Se alude a los subepígrafes (por orden de relevancia) 3.3 «La entrada del jazz y arte extranjero como propaganda cultural», 3.1 «Jazz en territorio hostil: etapa fascista (1939-1945)» y 3.2 «Excarcelación jazzística: hacia la propaganda aliada (1945-1949)», donde se puede adivinar, se han desmembrado las opuestas pláticas del franquismo acerca del jazz por motivos, por cierto, políticos y propagandísticos. La cultura fue, en general, una gran herramienta para salir de la autarquía, mejorar la opinión internacional sobre Franco o entrar en la ONU, pero particularmente, el jazz fue la primera estrategia para poder alcanzar el beneplácito de la nueva potencia mundial: Estados Unidos. Debido a ello, el jazz tuvo cada vez más repercusión en una España que llegó a prohibir que esta música pudiera circular de manera libre en el país, incluyéndose en prensa, radio, cinematografía y espectáculos, inclusive en propios eventos del gobierno. La propaganda estadounidense, de la cual Franco se declaraba absolutamente en contra en un principio, pretendía mostrar un supuesto antirracismo apropiándose de la música de origen afronorteamericana. La música y, concretamente, las músicas de jazz fueron de importancia en las comunicaciones y acercamientos entre Franco y Washington.

En consideración al segundo objetivo, consistente en esclarecer el papel del género en la dictadura de Francisco Franco, las imposiciones del ideal femenino falangista y las disidencias que pudieron surgir de las consumidoras o músicas de jazz, se recurre, de nuevo, a una de las cuestiones de investigación que se preguntaba a qué nivel supuso el

franquismo un cambio de paradigma en la vida de las mujeres y su relación con la música y el ocio. Todo ello se responde ampliamente en el artículo «**El modelo de feminidad franquista a través de la música. Del adoctrinamiento a la transgresión**» y también en el capítulo de libro «**Jazz y género en el primer franquismo: una propuesta de innovación digital docente**». Así, puede dictaminarse que el franquismo supuso un retroceso con respecto a los derechos de las mujeres conseguidos en la II República española. Con la llegada de régimen franquista y la Sección Femenina de la Falange Española Tradicionalista (FET), el ideal femenino se impuso como miembro fundamental de la estabilidad social y del hogar, específicamente orientado a ser madres. Según las postulaciones ideológicas cercanas al fascismo, se postulaba que las mujeres carecían de capacidad de abstracción y razonamiento, por lo que debían aceptar su condición de sumisión hacia el hombre. Además, por la gran influencia de la Iglesia católica, la virgen María era el modelo perfecto, y para guardar a la mujer en el hogar se permitía el despido a mujeres casadas, se proclamaron vigentes subvenciones destinadas a la maternidad, subsidios familiares y la reglamentación de la dote. El franquismo vio a la juventud como una etapa vital en la que se podían establecer los principios ideológicos y morales del régimen, por ello, puso a la mujer como responsable de la educación de las nuevas generaciones para perpetuar los nuevos dogmas imperante. Por extensión, toda mujer fuera del ámbito privado suponía un peligro para la dictadura y los roles clásicos de género, por lo que la participación en el ocio y la vida musical o artística en general se consideraba algo para «malas mujeres» y una desviación de la conducta a resolver. Esto, como se puede suponer, complicó la vida de las artistas, aunque no supuso el fin de las mismas. La relación de la mujer con la música de masas consiguió que las chicas topolino fueran consideradas como frívolas, mal vistas por el sistema por alejarse de las jóvenes que el régimen deseaba criar y por la crítica especializada de jazz que no las consideraba auténticamente seguidoras y entendidas, esto es, por los dos grandes sectores que afectaban a estas músicas. Por otra parte, las grandes vocalistas líderes de las orquestas y de la audiencia de España, tampoco eran estimadas como contraculturales por la Sección Femenina, la antítesis de madre española y como notas al pie de página por la historia de la música de jazz. A este respecto, fue un fenómeno muy en conjunción a la disidencia cultural de la época.

Asimismo, este objetivo puede relacionarse con la pregunta que planteaba las conexiones entre los escenarios donde el jazz se encontraba presente y la subversión de género, por la cual se cita «**Encuentros disidentes: la cuestión queer y de género en el franquismo a través del jazz y las variedades**», capítulo de libro donde se han estudiado los entresijos de las músicas de variedades y las disidencias de género. En él, se comprueba la profunda integración que el jazz tenía en estos géneros de tablas como el cuplé, la revista o las comedias teatrales y, por tanto, cómo pueden agruparse en un mismo lugar cuando se habla de roles de género. Con la pertinencia del escenario y la excusa de la ficción, las mujeres y las personas disidentes de género tuvieron la oportunidad de expresarse de cierta manera. Si bien en las mismas tablas se perpetuaban los roles de género, también se exageraban las maneras, se basaban en el humor y se buscaba la sicalipsis para contentar a un público mayormente masculino. En estas tensiones entre la esfera pública y privada que posicionaba al hombre como un fiel servidor de la virilidad falangista y a la mujer como ser casero sin derecho a participar en el exterior, las subversiones se dieron sorteando con dificultad la censura y represión franquistas. Otra de las cuestiones pertinentes para con este objetivo de investigación consistía en cómo usó el franquismo la biopolítica para reprimir las conductas corporales que salían de la ideología del régimen en las manifestaciones culturales. Para resolverla, se incluye «**Jazz y género en el primer franquismo: una propuesta de innovación digital docente**». El franquismo con la ayuda de la iglesia católica impuso una forma muy particular de vivir, moverse, actuar, bailar, expresarse e instruirse haciendo una clara separación del género binario. Ningún otro tipo de actitud sería reconocida como lícita y, simplemente, trataría de apartarse en la otredad, ridiculizarse o eliminarse. Para controlar estas conductas y procesos vitales se recurrió a las instituciones como los colegios, las cárceles, el servicio militar y la sanidad. Los mecanismos que se desplegaron estuvieron muy unidos al control del sistema nervioso humano, apelando al miedo y al punitivismo. La censura y los medios de comunicación también jugaron un gran papel en la consolidación de la biopolítica y la anatomopolítica franquista con un porcentaje de éxito bastante amplio, especialmente con las manifestaciones artísticas, medio de expresión humano por excelencia. Sin embargo, por incongruencias y contexto, hubo casos que consiguieron desvincularse, sólo en contextos artísticos, de la persecución franquista y del propio pueblo entrenado para rechazar lo ajeno a la norma.

Seguidamente, como tercer objetivo, se pretendía acreditar la importancia del canto en las personas asociadas al género femenino y demostrar cómo potencialmente pudo servir como método de escape subversivo ante las imposiciones sociales y musicales, saliendo así de los roles de género estereotipados. Este partía de la pregunta de investigación donde se cuestionaba sobre si sería posible que existiera una línea directa entre jazz, canto y cierta liberación femenina, interrogante que se despeja en «**El modelo de feminidad franquista a través de la música. Del adoctrinamiento a la transgresión**»; la relación de la mujer con la música de masas consiguió que las chicas topolino fueran consideradas como frívolas, mal vistas por el sistema por alejarse de las jóvenes que el régimen deseaba criar e incluso por la crítica especializada en jazz que no las consideraba auténticamente seguidoras y entendidas, esto es, por los dos grandes sectores que afectaban a estas músicas. Por el contrario, las grandes vocalistas eran líderes de orquestas y de oyentes en España. El canto ha sido históricamente una vía esencial para que las mujeres puedan expresarse, permitiéndoles ganar relevancia social y profesional, algo difícil en otras áreas. Las cantantes alcanzaron un estatus cultural importante, siendo admiradas y vistas como ejemplos de libertad e independencia, demostrando su capacidad creativa a través del dominio expresivo que les brindaba la música vocal. La carrera de cantante desafiaba el ideal femenino doméstico y las estrictas normas sociales de la época. Aunque su actividad era reconocida públicamente, en el ámbito privado era vista con recelo. Las mujeres de clases altas y medias no solían dedicarse seriamente a la música, a menudo prohibidas de actuar, publicar o recibir pagos. Sin embargo, para jóvenes de origen humilde y con talento vocal, ser cantante ofrecía una verdadera oportunidad profesional, y muchas de ellas después se dedicaban a la docencia. El jazz, sin duda, fue uno de los géneros donde las mujeres lograron mayor libertad para desarrollarse musicalmente por su carácter improvisatorio y su conexión con el mundo de las variedades, por descontado transversal.

Como cuarto y último propósito, se ambicionaba a reconstruir la historia del jazz en la posguerra española para usarla como herramienta de concienciación y divulgación a un público no-científico con pretensión de educarles en igualdades sociales y pensamiento crítico se formulaba como objetivo final. Asimismo, en favor de recuperar un repertorio perdido, pero no carente de relevancia histórica ni interés actual. La última pregunta de investigación hacía referencia a si sería posible que el jazz en la época del primer

franquismo y con perspectiva de género ayudara de algún modo en la educación actual, a lo que se responde en los dos capítulos de libro dedicados en mayor medida a la educación y divulgación de esta temática: «**Jazz y género en el primer franquismo: una propuesta de innovación digital docente**» y «**La perspectiva de género en la asignatura de música: jazz y músicas populares urbanas**»: en ellos, se comprueba que, efectivamente, estas temáticas no sólo son válidas para la transmisión de conocimiento, sino que por su carácter interdisciplinar son capaces de generar sensibilidad en materias de actualidad como la desigualdad de género, la violencia de género, el racismo, la xenofobia, el auge de las ultraderechas o la opresión de ciertos colectivos. Todo lo anterior en forma de propuestas novedosas y llamativas con técnicas de gamificación y a través de soportes a los que las nuevas generaciones se sienten unidos. De esta forma, el jazz con perspectiva de género en los años 1940, aparentemente un tema aislado y carente de interés para la juventud, se propone como agente transformador del pensamiento crítico en la educación.

En virtud de lo anteriormente señalado, puede determinarse que se ha verificado la hipótesis principal y se han conseguido los objetivos propuestos. Asimismo, este estudio se considera válido para futuros trabajos que se adentren en él más extensivamente, ya que deja muchas puertas abiertas a próximas investigaciones. En concreto, la búsqueda de nuevas personalidades del jazz español por ahora desconocidas, la transcripción musical y literaria, análisis, documentación y catalogación de todo un repertorio prácticamente olvidado, pero muy conocido en los años 1940, el descubrimiento y análisis de antiguas publicaciones que informen sobre el panorama de la mujer y el jazz en la década, así como las postulaciones del franquismo que aún no quedan finalmente esclarecidas. Tal y como apuntaba Iglesias en la entrevista efectuada¹⁰, a pesar de la poca y reciente tradición académica que a día de hoy existe en España acerca de jazz y estudios de género, y las reticencias de parte de cierto sector de la lectura investigativa, cada vez se dan más casos de investigaciones interesadas en estas temáticas. No solo en la Musicología, también en otras disciplinas como la Historia, la Antropología, la Sociología o la Filología, pues se vislumbra que esta música puede explicar la realidad española desde los años 1920 hasta, al menos, los 1950. Igualmente, cada vez más, hay una parte

¹⁰ Véase: Anexo II.

del mundo académico que es más transversal y ve en el jazz algo de relevancia a considerar. El entretenimiento es una realidad que ya no se puede obviar y, por otra parte, a nivel internacional se crean más congresos específicos sobre ello o con mesas especializadas. Aunque el jazz sea demasiado «otro» para la Musicología, pero no suficientemente «otro» para la Etnomusicología, se está demostrando que es uno de los campos en los que antes se reflejan cambios paradigmáticos.

Recuperando las primeras líneas de la tesis doctoral, pudiera creerse que la presencia de un género musical extranjero en la estela de un contexto histórico y socioeconómico concreto, poco puede aportar al discurso científico más allá de la parte estrictamente musical. Más aún, si se trata de una manifestación artística nacida a miles de kilómetros de distancia por una población (la afronorteamericana) que, en apariencia, poca relación guardaba con los españoles de principios del siglo XX. Empero, las expresiones humanísticas pocas veces se presentan como un caso aislado o único, formando un conjunto repleto de pequeñas cuestiones que, aunque diversas, desembocan en el mismo todo. El jazz, por supuesto, se escuchó en España prácticamente a la misma vez que en el resto de Europa, se cristalizó con ciertas particularidades y consiguió formar parte del propio imaginario del arte español. Asimismo, su simple existencia ha conseguido generar interesantes preguntas acerca del momento histórico que el país vivía, especialmente, sobre el régimen franquista, sus mecanismos y flaquezas o la sociedad española de posguerra y su forma de vida. Yendo un paso más allá, a causa del jazz es posible contemplar qué papel desempeñaban las mujeres en el auge del ideal femenino falangista, qué era lo que se esperaba de ellas y qué pocas formas de disociación y disidencias podían encontrar entre tantas obligaciones y ningún derecho.

En definitiva, el jazz español con perspectiva de género integrada una fuente de información inagotable de gran utilidad interdisciplinar y que, por ende, es profundamente digna de atención.

CONCLUSIONS

9. CONCLUSIONS

Au début de cette thèse de doctorat, la question s'est posée de savoir si le jazz était réellement une musique que l'on pouvait considérer comme espagnole. En raison de son manque actuel de présence dans les médias musicaux et des nombreux stigmates culturellement hérités du franquisme, on pouvait dire, a priori, que non. Cependant, tout au long de cette étude, nous avons tenté de réfuter cette théorie en positionnant la musique de jazz comme un agent présent et pertinent en Espagne et, en particulier, au début de l'ère franquiste.

Dans l'introduction de ce travail, nous avons montré que le jazz n'a pas seulement existé dans les années 1930, mais qu'il a été progressivement intégré à d'autres genres tels que la musique de variété, la zarzuela, le flamenco et même la musique académique. De même, le jazz en tant que tel -dans ses différentes versions telles que hot, swing, musique populaire américaine, bebop, fox-trot, charleston, boogie woogie, musique «noire» ou musique de danse- a été l'une des manifestations artistiques les plus réussies et les plus populaires des loisirs espagnols du XXe siècle. Malgré les changements politiques constants de la première moitié du siècle, l'imposition du totalitarisme franquiste, son ancrage dans le courant idéologique philo-fasciste et son interdiction en 1942, le jazz a survécu dans la culture populaire. De cette manière, et avec la tolérance superficielle du régime pour des raisons de propagande, ces musiques ont gagné du terrain et ont été de plus en plus représentées, continuant cependant à être une forme de dissidence non explicite, en particulier pour les femmes.

Le point de départ était l'hypothèse que le jazz pendant les premières années du régime franquiste avait un poids important dans la vie culturelle espagnole et une relation avec la dissidence de genre, ainsi qu'une présence dans la politique de la dictature, qui a été ratifiée à travers les différentes enquêtes qui ont été menées. En tenant compte de ces prémisses, des questions de recherche ont été formulées, à partir desquelles les objectifs de la recherche ont été dérivés.

L'objectif général était d'analyser la relation entre la politique étrangère, la censure artistique, la biopolitique et le genre avec la musique de jazz au début de l'Espagne franquiste. Dans ce cas, on considère que toutes les recherches incluses ont servi à tracer

les liens existants entre ces concepts et, comme on l'a vu plus haut, chacune a répondu à chacune des questions soulevées. C'est pourquoi, avec le recul que donnent les résultats finaux, on peut conclure qu'au début de la dictature de Francisco Franco, plus précisément dans les années 1940, la musique de jazz avait une correspondance tacite et même explicite avec les politiques intérieures et étrangères de Franco, ainsi qu'avec les subtilités du genre.

Le premier objectif spécifique à atteindre était de comparer les changements possibles dans le discours officiel du régime à l'égard du jazz avant et après la Seconde Guerre mondiale en tant qu'outil de survie politique. Cet objectif était étroitement lié à la question de recherche qui visait à déterminer la manière dont la musique de jazz a servi d'outil politique au régime de Francisco Franco. Ainsi, non seulement avec les monographies et les articles étudiés, mais aussi avec l'évolution discursive de la presse historique, une immersion profonde dans ce sujet a été acquise. Nous nous référons aux sous-titres (par ordre de pertinence) 3.3 «L'entrée du jazz et de l'art étranger comme propagande culturelle», 3.1 «Le jazz en territoire hostile: période fasciste (1939-1945)» et 3.2 «L'excarcération du jazz: vers la propagande alliée (1945-1949)», où l'on peut deviner que les discours opposés du franquisme sur le jazz ont été démembrés pour des raisons politiques et propagandistes. La culture était, en général, un excellent outil pour sortir de l'autarcie, pour améliorer l'opinion internationale sur Franco ou pour entrer à l'ONU, mais en particulier, le jazz était la première stratégie pour obtenir l'approbation de la nouvelle puissance mondiale: les États-Unis. Par conséquent, le jazz a de plus en plus de répercussions dans une Espagne qui va jusqu'à interdire la libre circulation de cette musique dans le pays, en l'incluant dans la presse, la radio, les films et les spectacles, et même dans les événements gouvernementaux. La propagande américaine, contre laquelle Franco s'est déclaré d'emblée absolument opposé, a tenté d'afficher un prétendu antiracisme en s'appropriant la musique d'origine afro-américaine. La musique, et en particulier la musique de jazz, a joué un rôle important dans la communication et le rapprochement entre Franco et Washington.

En ce qui concerne le deuxième objectif, qui consistait à clarifier le rôle du genre dans la dictature de Francisco Franco, les impositions de l'idéal féminin falangiste et la dissidence qui aurait pu naître de la part des consommatrices ou des musiciennes de jazz, nous nous

tourmons à nouveau vers l'une des questions de recherche qui demandait à quel niveau le franquisme signifiait un changement de paradigme dans la vie des femmes et dans leur relation avec la musique et les loisirs. L'article «**Le modèle franquiste de la féminité par la musique. De l'endoctrinement à la transgression**» et dans le chapitre du livre «**Jazz et genre au début du régime franquiste: une proposition d'innovation pédagogique numérique**». On peut donc dire que le régime franquiste a marqué un recul par rapport aux droits des femmes obtenus dans la deuxième République espagnole. Avec l'arrivée du régime franquiste et de la section féminine de la Phalange espagnole traditionaliste (FET), l'idéal féminin a été imposé en tant que membre fondamental de la stabilité sociale et du foyer, spécifiquement orienté vers la maternité. Selon des postulats idéologiques proches du fascisme, les femmes n'ont pas la capacité d'abstraction et de raisonnement et doivent donc accepter leur condition de soumission aux hommes. En outre, en raison de la forte influence de l'Église catholique, la Vierge Marie était le modèle parfait, et pour maintenir les femmes à la maison, les femmes mariées étaient autorisées à être licenciées, les allocations de maternité, les allocations familiales et la réglementation de la dot étaient proclamées en vigueur. Le franquisme considère la jeunesse comme une étape vitale dans laquelle les principes idéologiques et moraux du régime peuvent être établis. C'est pourquoi il charge les femmes de l'éducation des nouvelles générations afin de perpétuer les nouveaux dogmes dominants. Par extension, toute femme sortant de la sphère privée représentait un danger pour la dictature et les rôles classiques de genre, de sorte que la participation aux loisirs et à la vie musicale ou artistique en général était considérée comme une affaire de «mauvaises femmes» et une déviation de comportement à résoudre. Comme on peut le supposer, cela a compliqué la vie des femmes artistes, sans pour autant signifier leur fin. La relation des femmes avec la musique de masse a fait que les topolino ont été considérées comme frivoles, mal vues par le système parce qu'elles étaient éloignées des jeunes femmes que le régime voulait élever, et par les critiques de jazz spécialisés qui ne les considéraient pas comme de véritables adeptes et connaisseurs, c'est-à-dire par les deux principaux secteurs qui touchaient ces musiques. D'autre part, les grandes chanteuses des orchestres et du public espagnols n'étaient pas non plus considérées comme contre-culturelles par la Sección Femenina, l'antithèse de la mère espagnole, et comme des notes de bas de page de l'histoire de la musique de jazz. À cet égard, il s'agissait d'un phénomène très lié à la dissidence culturelle de l'époque.

De même, cet objectif peut être relié à la question posée par les liens entre les scénarios où le jazz était présent et la subversion de genre, pour laquelle «**Rencontres dissidentes: la question queer et de genre dans le franquisme à travers le jazz et la musique de variété**», un chapitre de livre dans lequel les subtilités de la musique de variété et de la dissidence de genre ont été étudiées, est cité. Il y est question de la profonde intégration du jazz dans ces genres tels que le cuplé, la revue ou les comédies théâtrales et, par conséquent, de la manière dont ils peuvent être regroupés au même endroit lorsqu'il s'agit de parler des rôles de genre. Avec la pertinence de la scène et l'excuse de la fiction, les femmes et les personnes dissidentes sur le plan du genre ont eu l'occasion de s'exprimer d'une certaine manière. Si les rôles de genre ont été perpétués sur la scène elle-même, les manières ont également été exagérées, basées sur l'humour et la flagornerie pour plaire à un public majoritairement masculin. Dans ces tensions entre sphère publique et sphère privée qui positionnent les hommes comme de fidèles serviteurs de la virilité falangiste et les femmes comme des êtres domestiques n'ayant pas le droit de participer au monde extérieur, les subversions s'opèrent difficilement face à la censure et à la répression franquiste. Une autre question pertinente pour cet objectif de recherche était de savoir comment le franquisme utilisait la biopolitique pour réprimer les comportements corporels qui dépassaient l'idéologie du régime dans les manifestations culturelles. Pour y répondre, «**Jazz et genre au début du régime franquiste: une proposition d'innovation pédagogique numérique**» est incluse. Le franquisme, avec l'aide de l'Église catholique, a imposé une manière très particulière de vivre, de bouger, d'agir, de danser, de s'exprimer et de s'instruire, en séparant clairement le binaire du genre. Aucun autre type d'attitude n'était reconnu comme licite et on essayait simplement de le mettre de côté dans l'altérité, de le ridiculiser ou de l'éliminer. Des institutions telles que les écoles, les prisons, le service militaire et les soins de santé ont été utilisées pour contrôler ces comportements et ces processus de vie. Les mécanismes déployés étaient étroitement liés au contrôle du système nerveux humain, faisant appel à la peur et à la punition. La censure et les médias ont également joué un rôle majeur dans la consolidation de la biopolitique et de l'anatomo-politique franquistes, avec un taux de réussite assez élevé, notamment en ce qui concerne les manifestations artistiques, moyen d'expression humaine par excellence. Cependant, en raison des incohérences et du contexte, certains cas ont réussi à se dissocier, uniquement dans les contextes artistiques, de la persécution

franquiste et des personnes elles-mêmes, qui ont été formées à rejeter ce qui était étranger à la norme.

Dans un troisième temps, l'objectif était d'accréditer l'importance du chant chez les personnes associées au genre féminin et de démontrer comment il pouvait potentiellement servir de méthode d'évasion subversive des impositions sociales et musicales, rompant ainsi avec les rôles stéréotypés des hommes et des femmes. La question de recherche était de savoir s'il était possible d'établir un lien direct entre le jazz, le chant et une certaine libération féminine, question à laquelle il est répondu dans «**Le modèle de féminité de Franco à travers la musique. De l'endoctrinement à la transgression**»; la relation des femmes avec la musique de masse a fait que les topolinos ont été considérées comme frivoles, mal vues par le système parce qu'éloignées des jeunes femmes que le régime voulait élever, et même par les critiques de jazz spécialisés qui ne les considéraient pas comme d'authentiques adeptes et comprises, c'est-à-dire par les deux principaux secteurs qui touchaient à ces musiques. Au contraire, les grands chanteurs étaient des chefs d'orchestre et des auditeurs en Espagne. Le chant a toujours été un moyen d'expression essentiel pour les femmes, leur permettant d'acquérir une importance sociale et professionnelle, ce qui est difficile dans d'autres domaines. Les chanteuses ont acquis un statut culturel important, étant admirées et considérées comme des exemples de liberté et d'indépendance, démontrant leur capacité créative par la maîtrise expressive de la musique vocale. Une carrière de chanteuse remettait en question l'idéal féminin domestique et les normes sociales strictes de l'époque. Bien que leur activité soit reconnue publiquement, elle est considérée avec méfiance dans la sphère privée. Les femmes des classes supérieures et moyennes n'étaient généralement pas sérieusement engagées dans la musique, et il leur était souvent interdit de se produire, de publier ou de recevoir une rémunération. En revanche, pour les jeunes femmes issues de milieux modestes et dotées d'un talent vocal, le métier de chanteuse offre une véritable opportunité de carrière, et nombre d'entre elles deviennent enseignantes. Le jazz est sans doute l'un des genres où les femmes ont eu le plus de liberté pour s'épanouir musicalement, en raison de son caractère improvisé et de son lien avec le monde de la musique de variété, bien sûr transversal.

Le quatrième et dernier objectif était de reconstruire l'histoire du jazz dans l'après-guerre espagnol afin de l'utiliser comme outil de sensibilisation et de diffusion auprès d'un public non scientifique dans le but de l'éduquer à l'égalité sociale et à la pensée critique. Il s'agit également de récupérer un répertoire perdu, mais non dépourvu de pertinence historique et d'intérêt actuel. La dernière question de la recherche était de savoir s'il était possible que le jazz du début de l'époque franquiste et dans une perspective de genre puisse contribuer de quelque manière que ce soit à l'éducation d'aujourd'hui, ce à quoi répondent les deux chapitres du livre consacrés dans une large mesure à l'éducation et à la diffusion de ce sujet : «**Jazz et genre au début de l'époque franquiste: une proposition d'innovation pédagogique numérique**» et «**La perspective de genre dans le domaine de la musique: jazz et musique populaire urbaine**»: dans ces travaux, il est prouvé que ces sujets ne sont pas seulement valables pour la transmission de connaissances, mais qu'en raison de leur nature interdisciplinaire, ils sont capables de générer une sensibilité à des questions d'actualité telles que l'inégalité des sexes, la violence de genre, le racisme, la xénophobie, la montée de l'ultra-droite ou l'oppression de certains groupes. Le tout sous la forme de propositions inédites et percutantes avec des techniques de gamification et à travers des supports auxquels les nouvelles générations se sentent connectées. Ainsi, le jazz dans une perspective de genre dans les années 1940, sujet apparemment isolé et inintéressant pour les jeunes, est proposé comme un agent transformateur de la pensée critique dans l'éducation.

En vertu de ce qui précède, il peut être déterminé que l'hypothèse principale a été vérifiée et que les objectifs proposés ont été atteints. De même, cette étude est considérée comme valable pour des travaux futurs qui l'approfondissent, car elle laisse de nombreuses portes ouvertes à la recherche future. En particulier, la recherche de nouvelles personnalités du jazz espagnol inconnues jusqu'à présent, la transcription musicale et littéraire, l'analyse, la documentation et le catalogage de tout un répertoire pratiquement oublié mais très connu dans les années 40, la découverte et l'analyse d'anciennes publications qui fournissent des informations sur le panorama des femmes et du jazz au cours de la décennie, ainsi que les postulations du régime franquiste qui n'ont pas encore été définitivement clarifiées. Comme l'a souligné Iglesias dans l'interview¹¹, malgré la faible

¹¹ Voir l'annexe II.

et récente tradition académique qui existe actuellement en Espagne sur le jazz et les études de genre, et la réticence d'un certain secteur de la littérature de recherche, il y a de plus en plus de cas de recherche qui s'intéressent à ces sujets. Non seulement en musicologie, mais aussi dans d'autres disciplines telles que l'histoire, l'anthropologie, la sociologie et la philologie, puisqu'il est évident que cette musique peut expliquer la réalité espagnole des années 1920 jusqu'aux années 1950 au moins. De même, il existe de plus en plus une partie du monde académique qui est plus transversale et qui voit dans le jazz quelque chose de pertinent à considérer. Le divertissement est une réalité que l'on ne peut plus ignorer et, d'autre part, au niveau international, de plus en plus de congrès sont organisés spécifiquement sur ce thème ou avec des tables rondes spécialisées. Même si le jazz est trop «autre» pour la musicologie, mais pas assez «autre» pour l'ethnomusicologie, il s'avère être l'un des domaines dans lesquels les changements paradigmatiques se reflètent en premier.

En reprenant les premières lignes de la thèse de doctorat, on pourrait penser que la présence d'un genre musical étranger dans le sillage d'un contexte historique et socio-économique spécifique n'apporte pas grand-chose au discours scientifique au-delà de la partie strictement musicale. D'autant plus s'il s'agit d'une manifestation artistique née à des milliers de kilomètres de là par une population (l'afro-nord-américaine) qui, apparemment, n'avait que peu de rapport avec les Espagnols du début du XXe siècle. Cependant, les expressions humanistes se présentent rarement comme un cas isolé ou unique, formant un tout plein de petites questions qui, bien que diverses, aboutissent à un même ensemble. Le jazz, bien sûr, a été entendu en Espagne pratiquement en même temps que dans le reste de l'Europe, s'est cristallisé avec certaines particularités et a réussi à faire partie de l'imaginaire même de l'art espagnol. De même, sa simple existence a réussi à générer des questions intéressantes sur le moment historique que vivait le pays, en particulier sur le régime franquiste, ses mécanismes et ses faiblesses ou sur la société espagnole d'après-guerre et son mode de vie. Un peu plus loin, le jazz permet de contempler le rôle joué par les femmes dans la montée de l'idéal féminin falangiste, ce que l'on attendait d'elles et les quelques formes de dissociation et de dissidence qu'elles pouvaient trouver parmi tant d'obligations et d'absence de droits.

En résumé, le jazz espagnol dans une perspective de genre est une source inépuisable d'informations d'une grande utilité interdisciplinaire et, par conséquent, très digne d'attention.

PROYECCIONES FUTURAS

10. PROYECCIONES FUTURAS

Esta tesis doctoral es solo el comienzo en una carrera investigativa, espero, prolífica y duradera. Es por ello, que sin haberla acabado siquiera, de ella nacen propuestas como propósitos a seguir.

El doctorado aporta muchas herramientas y posibilidades que de otra forma sería complejo conseguir. Así, ha propiciado una estancia de investigación de tres meses de duración en LLA-Créatis perteneciente a la Université Jean Jaurés de Toulouse (Francia) no habría sido una realidad sin la ayuda institucional de la Universidad de Jaén. Gracias a esta misma, tuve la oportunidad de estudiar de más cerca el exilio republicano en los Midi-Pyrénées y las manifestaciones artísticas que se gestaron de estos fenómenos. Especialmente me interesaba, como podrá vaticinarse, la presunta presencia de las músicas de jazz en La Retirada, la cual pude corroborar con las seguidas visitas al Instituto Cervantes de Toulouse, lugar que albergaba un centro de documentación con literatura especializada en esta temática. Igualmente, acudir a la biblioteca universitaria Jean Jaurés supuso una grata sorpresa para mí, ya que pude hallar una sección entera dedicada a la guerra española e información relacionada con los refugiados del nuevo régimen a un país seguro y cercano como consideraban Francia. El Centre Toulousain de Documentation sur l'Exil Espagnol aceptó sin miramientos mi solicitud de colaboración para indagar en primera persona sobre las vidas de los auténticos protagonistas de esta historia. Aún nos encontramos en proceso de encuentro, pero la existencia de entrevistas a los hijos de los exiliados españoles que pudieron escapar de la Guerra Civil es algo que ocurrirá y que aportará un valioso objeto de estudio al artículo que emanará de todos estos aprendizajes. Para su publicación se acudirá a la revista *Migraciones y Exilios* en relación con Manuel Aznar Soler y el Instituto Cervantes de Toulouse.

Por otra parte, el análisis formal como musicóloga es un punto que desearía explorar en mayor medida para que complete el círculo de los estudios musicales que también son tema principal de este trabajo. De esta forma y en colaboración con Juan Zagalaz, se está construyendo ya un artículo que selecciona cinco canciones del repertorio que se alberga en esta tesis para su posterior desentrañamiento a nivel musical, puntualizando en cómo eran sus movimientos armónicos, cómo se dibujaban las melodías y sus características, cómo los ritmos sincopados creaban ese *groove* tanailable y, por supuesto, cómo las

letras y sus intérpretes femeninas se relacionaban con todos los acontecimientos aquí relatados con respecto a la instauración franquista.

Asimismo, se preveen dos publicaciones más en colaboración con María del Carmen Sánchez Miranda indagando un poco más acerca de la relación entre la propaganda franquista y el jazz, así como la presencia del jazz en la provincia de Jaén, en apariencia un lugar sin mucha tradición jazzística, pero que podría guardar ciertas claves que ejemplificaran que ocurría en la España de provincias de la posguerra. Los estudios planteados nacen de la subvención que la Diputación de Jaén y el Instituto de Estudios Giennenses nos proporcionó gracias al proyecto «Jazz en el primer franquismo: un estudio desde la perspectiva de género y antirracista en la provincia de Jaén».

Por último, teniendo en cuenta mi reciente incorporación a los estudios de jazz vocal en el Conservatori Superior de les Illes Balears, existe un proyecto interpretativo de cara a la puesta en escena del repertorio y contexto que en esta tesis doctoral se aborda para que, descontando este texto y su publicación, existan más formas de acercar las canciones de la época al público, en este caso, sonora y musicalmente.

Estas metas ya concretadas son un excelente impulso para continuar con las músicas de jazz en el contexto de la España totalitaria de los años 1940 y que, sin duda, deja puertas abiertas a continuar su investigación. De hecho, hay algunas materias en específico que desearía poder ir descubriendo tanto en mi carrera como investigadora como en la de intérprete vocal, por ejemplo, sacar a este repertorio del olvido desde una perspectiva histórica, crítica y actual. Para ello, pienso que sería posible realizar ciclos de conciertos en distintos lugares que recuperen quiénes eran las mujeres líderes del jazz en una España que no tenía espacio para ellas, bajo una nueva mirada y versiones que acercaran al público del siglo XXI a estas músicas.

Sin duda, en estas páginas no han podido resolver todas las entretelas de un período tan complejo y abundante, pero espero que al menos sirvan como punto de partida para futuras reflexiones y descubrimientos que aún a día de hoy se desconocen.

BIBLIOGRAFÍA

11. BIBLIOGRAFÍA

11.1 Bibliografía general

Alonso, C. (2013). Aphrodite's necklace was not only a joke: Jazz, parody and feminism in Spanish musical theatre (1900-1939). En S. Martínez & H. Fouce (eds.), *Made in Spain. Studies in Popular Music*, 78-87. Routledge.

Alonso, C. (2015). De mi costilla es un hueso a ladronas de amor: discursos femeninos en el teatro frívolo desde la república al franquismo. En: Jimena Escudero, J., González, M., Mariño, M. (eds.) *Actas del 6º Congreso Internacional de Selicup*, 29-38. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Alted, A. (1991). Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta. *Ministerio de Asuntos Sociales-Instituto de la Mujer*, 297-299.

Amador-Carretero, P. (2003). La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismos*, 2, 101-120.

Anta-Félez, J.L. (2023). Un proyecto imposible de la modernidad franquista. Bailes tradicionales y NO-DO. *Film Historia*, 33, 453-514.

Aranda Camuñas, J. (2014). El término música es femenino. *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 13, 5-10.

Arce, J. (2019). ¡Por marica y por rojo!: Miguel de Molina y las políticas de la memoria. *Contrapulso*, 1 (1), 1-12.

Asunción-Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10, 183-196.

Barciela, C. (2003). *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Crítica.

Bolaño Amigo, M.E. (2015). Los sesgos de género a través del currículum oculto de educación musical. *RES: Revista de Educación Social*, 21, 300-314.

- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus Humanidades.
- Busto-Miramontes, B. (2012). El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16, 2-31.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Calero-Carramolino, E. (2016). La música os hará libres o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El patronato de nuestra señora de la Merced. *Revista AV Notas*, 1, 18-31.
- Cambra, J. (1992). Una posible biblioteca de jazz. *El Urogallo*, 74, 58-62.
- Campos Fonseca, S. (2011). La musicología feminista ante Plan de Educación para Todos. *Música y Educación*, 24 (85), 216-224.
- Castañón-Rodríguez, M.R. (2009). El profesorado de educación musical durante el franquismo. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 12 (4), 97-107.
- Checa Medina, J.R. (2022). Los cafés cantantes en la prensa histórica de la provincia de Jaén. *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, 19, 87-102.
- Chuse, L. y Portillo, A. (2007). *Mujer y flamenco*. Signatura Ediciones.
- Dahl, L. (1984). *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazz Women*. Limelights Editions.
- Díaz Mohedo, M.T. (2005). La perspectiva de género en la formación del profesorado de música. *Reice. Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 3 (1), 570-577.
- Encabo, E. y Matía-Polo, I. (eds.) (2020). *Copla, Ideología y Poder*. Dykinson.
- Espínola, P. (2019). *Blues de gas: Enciclopedia de las mujeres y el blues (1920-2020)*, Allanamiento de Mirada.

Flores Rodrigo, S. (2008). Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical [tesis doctoral]. *Accésit. Premios Injuve para tesis doctorales*.

Galarza Fernández, E., Castro-Martinez, A., y Sosa Valcarcel, A. (2019). Medios sociales y feminismo en la construcción de capital social: la red estatal de comunicadoras en España. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 61, 1-16.

García-Gil, D. y Pérez-Colodrero, C. (2018). Aprendizaje no formal de la mujer a través de los contenidos musicales de la prensa periódica durante el franquismo. Un estudio bibliográfico. *Dedica. revista de educação e humanidades*, 13, 135-151.

García, J. (2012). *El trazo del Jazz en España*. Biblioteca Nacional de España.

García, J. (2019). El jazz en la España de 1923. Una mirada desde los consulados estadounidenses. *Jazz-hitz*, 2, 29-47.

García, L. (2022). *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Plan B.

García Rayego, R. (2002). Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo. *Cuadernos de trabajo, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid*, 1, 1-23.

García Peinazo, D. (2007). ¿Nuevos “clásicos básicos” en educación musical? De la canonización a la audición activa de las músicas populares urbanas en (con)textos didácticos específicos. *Electronic Journal of Music in Education, Revista Electrónica de LEEME*, 40, 1-18.

Giráldez, A. (coord.). (2019). *Música: complementos de formación disciplinar*. Graó.

Graham, H. (2019). *La república española en guerra (1936-1939)*. Debate.

Gioia, T. (2015). *Historia del Jazz*, Turner Publicaciones.

Green, L. (2001). *Music, gender, education*. Ediciones Morata.

Green, L. (2002). *How popular musicians learn*. Ashgate.

Huysen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press.

Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Revista transcultural de música*, 17, 2-23.

Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Iglesias, I. (2010). (Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial, *HAOL*, 23, 119-135.

Iglesias, I. (2011). Vehículo de la mejor amistad: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta. *Historia del presente*, 17, 1, 41-53.

Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco. *Revista de Musicología, SEDEM*, 28 (1), 826-838.

Jordana-Lluch, E. (2021). *Michael Foucault: Biopolítica y gubernamentalidad*. Gedisa Editorial.

Jover Oliver, R. (2009). Una «Carmen» alemana. El cine español y la Alemania nazi. *Magazin, Revista de Germanística Intercultural*, 11, 74-81.

Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Cuadernos inacabados.

León Aguinaga, P. (2009). Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960. *Ayer*, 75 (3), 133-158.

Lillo, S. (2020). La música a escena. La diplomacia musical española en Estados Unidos (1939-1970). *Cuadernos de Historia Contemporánea, Ediciones Complutense*, 42, 285-304.

Loizaga Cano, M. (2005). Los estudios de género en la educación musical. Revisión crítica. *Musiker. Cuadernos de música*, 14, 159-172.

Lomas Martínez, S. (2020). La copla de Rafael de León desde una perspectiva queer: del deseo atormentado al goce camp. En: E. Encabo y I. M. Polo (eds.), *Copla, Ideología y Poder*, 271-287. Dykinson.

López-Peláez Casellas, M.P. (2014). Alteridad y Educación Musical: hacia la reconceptualización de las voces olvidadas. *Educación y Futuro Digital*, 10, 2-11.

López-Peláez Casellas, M.P. (2013). Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género. *Sophia*, 9, 213-220.

López-Rodríguez, F. (2021). *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales Editorial.

Luján, T. (2018). La revista Ritmo y Melodía: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Musikene: Jazz-Hitz*, 1, 39-56.

Luján, T. (2019). La recepción del jazz moderno en Barcelona en los años 1940: La aportación de Tete Montoliu, *Revista portuguesa de Musicología*, 6 (2), 323-350.

Manfredi Cano, D. (1973). *Baile y cante flamenco*. Everest.

Manrique-Arribas, J.C., Monreal-Guerrero, I. y Mariño, M.V. (2017). Transmisión de la ideología falangista a través de los artículos dedicados a la música en la revista *Consigna* (1941-1944). *Historia común social*, 22 (1), 103-121.

Marcelo-Martínez, P., Yot-Domínguez, C. y Marcelo, C. (2023). Los docentes y las redes sociales: Usos y motivaciones. *Revista de Educación a Distancia*, 23 (72), 1-20.

Martínez-Cuesta, F. J. y Alfonso-Sánchez, J. M. (2013). Tardes de enseñanza y parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas “Baza” y “Tin Tan” (1947-1957). *El futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 4, 227-253.

Martínez Del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de la posguerra. En: I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo, y M. I. Cabrera García (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, 46-73. Universidad de Granada.

Martínez Del Fresno, B. (2013). Women, land and nation: The dances of the Falange's Women's Section in the political map of Franco's Spain. En: G. Zalduondo Pérez & G. Gan Quesada (eds.), *Music and Francoism*, 99-122. Brepols.

Martínez Espina, J. J. (2020). Música y poder: Juventudes Musicales de España como instrumento de política exterior para el reconocimiento internacional del Régimen de Franco: Florentino Pérez-Embid. *Investigaciones Históricas. Época moderna y contemporánea*, 40, 645-676.

McClary, S. (2021). ¿Sigue importando el género en los estudios de música? En M.P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, 15-32. Ediciones Universidad de Jaén.

Mendoza, I. (2020). Los nombres propios del transformismo. Una aproximación al fenómeno en los siglos XIX y XX. En: VV.AA., *MariCorners. Investigaciones queer en la Academia*, Egales.

Molina-Poveda, M.D. (2020). El NO-DO como medio de construcción de la identidad femenina. *Historia y Memoria de la Educación*, 12, 239-270.

Morales-Villar, M.C. (2021). La enseñanza de canto y la mujer en España en el siglo XIX: las voces no silenciadas. En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, 22-56. Ediciones Universidad de Jaén.

Ortiz-García, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 28 (3), 1-25.

Rodríguez-Clavel, M. (2022). Identidad y adolescencia: la educación artística, visual y audiovisual frente a la influencia de redes sociales y publicidad. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educacion Crítica y Social*, 8, 43-54.

Payne, S. (1985). *Falange. Historia del Fascismo Español*. Sarpe.

Palacios-Nieto, M. (2021). Mujeres y creación musical en España: la imagen de la mujer como compositora en el primer tercio del siglo XX. En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, 57-83. Ediciones Universidad de Jaén.

Paz, M.A. (2003). Enseñando a ser mujer: el modelo oficial a través de NO-DO en representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. En *Actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM)*, 293-317. Archiviana.

Pedro, J. (2020). Música afroamericana, autenticidad y prensa escrita: La recepción del blues en España durante la década de 1950. *Revista Portuguesa de Musicología*, 6 (2), 351-374.

Peinado-Rodríguez, M. (2010). Iglesia y Falange: encuentros y desencuentros en el ámbito de la Educación Femenina en *Enquadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*. Servicio de Publicaciones.

Peinado-Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Educación Femenina y clasismo en el franquismo*. La Catarata.

Peinado-Rodríguez, M. (2016). «Las mujercitas» del franquismo: como enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960). *Estudios Feministas, Florianópolis*, 24 (1), 281-293.

Peinado-Rodríguez, M. (2018). De la invisibilidad al protagonismo. La mujer como objeto de discurso en el NO-DO. *Antropología experimental*, 18, 5-18.

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

Pérez-Méndez, I. (2021). ¿Y después del cuplé? Disidencias de género en la cinematografía española. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 16, 44-60.

Pérez-Zalduondo, G. (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187-751, 875-886.

Pérez-Zalduondo, G. (2013). *Una música para el «Nuevo Estado»: Música, ideología y política en el primer franquismo*. Editorial Libargo.

Pérez-Zalduondo, G. y Gan-Quesada, G. (eds.). (2013). *Music and Francoism*. Brepols.

Pintado, L. Guaña, E. Flores, P. y Cadme, T. (2022). Entornos Virtuales de Aprendizaje y Redes Sociales como herramientas en la Educación Intensiva Virtual. *Polo del conocimiento*, 7, 2550.

Piñero-Gil, C. (2008). Música y Mujeres, género y poder: diez años después. *Itamar: Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 1, 221- 224.

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

Rodríguez Castellanos, M.F. (2020). Desarrollo de la mujer en el ámbito musical a través del tiempo y breve historia del feminismo. *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*, 8 (16), 48-54.

Rodríguez-Mateos, A. (2005). La memoria oficial de la Guerra Civil en NO-DO (1943-1959). *Revista Historia y Comunicación Social*, 10, 179-200.

Romaguera, J. (2003). *El jazz y sus espejos*. Ediciones de la Torre.

Salaün, S. (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Espasa Calpe.

Sevillano Calero, F. (1999). Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo. *Ayer*, (33), 147-166.

Torra, K. (2009). Granollers i la febre del jazz. *Anuari del Centre d'Estudis de Granollers*, 47-65.

Tucker, S. (2000). *Swing Shift: "All-girl" bands of the 1940s*. Duke University Press.

Van Zummeren Moreno, G. y Haro Almansa, R. (2020). Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1951). En: Zapata, Yelo y Botella, (eds). *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Sociedad Española de Musicología.

Vargas, I. (2012). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. *Revista Electrónica Calidad en la Educación Superior*, 3 (1), 119-139.

Vázquez Liñán, M. (2012). La propaganda como producto cultural. *Las praxis de la paz y los derechos humanos*, 81-107.

Vázquez-Montalbán, M. (1974/2014). *Cien años de canción y music hall*. Nortedur.

Vernia Carrasco, A. (2019). Las músicas en la formación de los maestros y maestras en educación primaria. ¿Puede la música concienciar en la diversidad de género? *Dossiers Feministes*. 25, 43-56.

Villate García, L. (2013). La desigualdad de género a través de las canciones. *Centro Virtual Cervantes*, 35-47.

Zagalaz, J. (2016). Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956-1968). *Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 13, 93-124.

Zagalaz, J. (2019). La relación jazz-flamenco: una visión panorámica a través de su historia (1932-90). *Revista portuguesa de Musicología*, 6 (2), 393-420.

Zagalaz, M.L. (2001). La educación física femenina durante el franquismo. La Sección Femenina. *Apunts. Educación física y deportes*, 65, 6-16.

11.2 Hemerografía

Baleares: Órgano Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (1941). 19 de enero, III (474), 3.

Baleares: Órgano Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (1941). 6 de febrero, III, (498), 3.

Baleares: Órgano Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (1941). 6 de febrero, III (499), 3.

Baleares: Órgano Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (1941). 27 de marzo, III (531), 3.

Diario Jaén. (1945). 21 de enero, 7.

Diario Jaén. (1945). 25 de enero, 6.

Diario Jaén. (1945). 2 de febrero, 6.

Diario Jaén. (1945). 7 de febrero, 8.

Diario Jaén. (1945). 28 de febrero, 7.

Diario Jaén. (1945). 11 de marzo, 6.

Diario Jaén. (1945). 14 de marzo, 3.

Diario Jaén. (1941). 26 de septiembre, 4.

Diario Jaén. (1941). 5 de octubre, 5-7.

Diario Jaén. (1941). 7 de octubre, 3.

Diario La Prensa. (1941). 6 de enero, V (183), 1.

Diario La Prensa. (1941). 24 de febrero, V (190), 2.

Diario La Provincia. (1932). 29 de enero, 2.

Diario La Provincia. (1931). 22 de enero, 2.

Diario La Provincia. (1932). 19 de abril, 2.

Diario político. (1941). 1 de enero, IV (691), 4.

El Adelanto, Diario de Salamanca. (1941). 1 de octubre, 2-8.

El Diario de Burgos: de avisos y noticias. (1945). 17 de febrero, LV (16776), 6.

El Eco de Sitges: Periódico semanal defensor de los intereses morales y materiales de esta villa. (1945). 14 de enero, LV (2771), 3.

Hispanidad, Revista mensual de vida y cultura hispánica en Oriente. (1941). Mayo, II (17), 11.

Hoja Oficial del lunes. (1941). 19 de mayo, III (113), 2.

Hoja Oficial del lunes. (1941). 10 de febrero, III (99), 2.

Jornada: Diario de la tarde. (1945). 27 de febrero, V (1060), 7.

La Almudaina: Diario de la mañana. (1941). 18 de febrero, LIV (20303), 1.

La Prensa: Diario de la tarde de información mundial. (1945). 17 de febrero, V (1161), 3.

La Prensa: Diario de la tarde de información mundial. (1945). 22 de febrero, V (1165), 3.

La Prensa: Diario de la tarde de información mundial. (1945). 15 de marzo, V (1183), 3.

La Rioja: Diario Político. (1945). 1 de abril, VIII (2009), 8.

La Última Hora: periódico de información literario y artístico. (1941). 17 de febrero, XLIX, (14551), 1.

Libertad: Diario Nacional-Sindicalista. (1941). 30 de enero, XI (768), 3.

PROA: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (1941). 1 de enero, 1-2.

Pueblo: Diario del Trabajo Nacional. (1941). 26 de febrero, II (219), 4.

Ritmo: revista musical ilustrada. (1941). Enero, XII (142), 5.

Ritmo: revista musical ilustrada. (1941). Abril, XII (144), 5.

Ritmo: revista musical ilustrada. (1942). XII (157), 8.

Ritmo: revista musical ilustrada. (1945). Enero, XVI (183), 4.

Ritmo: revista musical ilustrada. (1945). Mayo, XVI (187), 3.

Ritmo: revista musical ilustrada. (1947). XVIII (207), 1.

ANEXOS

ANEXOS

Anexo I: Guion para la entrevista semiestructurada

- En la modernidad elusiva, hace referencia a que es extraño que el jazz tuviera una época de oro antes y después de la guerra civil. Teniendo en cuenta que era una música de moda en los años 30, ¿es posible que se siguiera transmitiendo en la contienda?
- Sumergiéndonos en el régimen franquista y la posguerra, la posición de este frente a la música de jazz fue cambiante, la diferencia entre el recuerdo de la gente y el discurso franquista, en su primera etapa ¿puede considerarse que el jazz llegó a ser, de cierta forma, una música subversiva?
- ¿Las chicas topolino podían considerarse subversivas dentro del franquismo?
- La biopolítica es un concepto muy interesante para desgranar sucesos que aún no se comprenden de forma coloquial en la historia de la música, ¿a qué nos puede ayudar?
- ¿Podría comprenderse el jazz en la posguerra sin la perspectiva de género y el antirracismo?
- Teniendo en cuenta que la biopolítica consigue demostrarnos la relación entre la música de masas y la mujer, ¿por qué cree que se sigue considerando la música de masas como algo nocivo, puede que con que esté relacionada históricamente con lo algo femenino?
- ¿Cómo hemos de enfrentarnos a las fuentes hemerográficas de una época donde la censura y la ideología fascista eran tan acentuadas?
- ¿Fue el franquismo siempre consciente de lo que ocurría dentro del mundo de la música, del jazz? ¿Se le escapaba algo dentro de la censura? ¿Eran solo artimañas políticas?
- Sherrie Tucker reflexiona de forma muy interesante la presencia de vocalistas y bailarinas de jazz, ¿por qué se desprestigia a las bailarinas y las cantantes femeninas en los estudios de género siendo estas el grupo más numeroso?
- Se conoce que en la II República hubo casos de all-girl bands ¿Cómo podría saberse si existieron las instrumentistas durante los años 40 conociendo el papel tan represivo de la mujer como madre y ama de casa?

- ¿Ve alguna relación entre las mujeres que hacían copla y las dedicadas al jazz?
¿Existe una relación entre estas dos músicas desde la perspectiva de género?
- ¿Qué consideración le supone la posición de la musicología española hacia el jazz y las MM.PP.UU.? ¿Hay esperanza en la investigación del jazz español? ¿Cómo puede llegar a más gente?

Anexo II: Transcripción de entrevista a informante clave

Esta transcripción se ha realizado acorde a la metodología cualitativa, respetando en todo momento las palabras del entrevistado y sin cambiar su significado. La «C» corresponde a la entrevistadora Cristina López Hidalgo, la «I», al entrevistado Iván Iglesias, profesor titular de la Universidad de Valladolid en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música, cuyas líneas de investigación son:

- Música popular urbana: historia y análisis; industria y medios; sonido y espacios; consumo e identidades; cuerpo y baile.
- Música, sonido y política en los siglos XX y XXI: ideología, activismo y movilización; diplomacia, propaganda y censura; protesta, resistencia y subversión.
- Historiografía y crítica musical en relación con ideología y nacionalismo.

Como se ha comprobado en anteriormente, sus publicaciones son de gran referencia para el mundo de la investigación del jazz en España. Es por ello que, una personalidad de tal relevancia y pertinencia, se ha considerado como informante clave para la realización de esta tesis doctoral.

C: De nuevo, darte las gracias por estar aquí, acceder a realizar la entrevista y su grabación.

I: Es un placer.

C: En primer lugar, en la Modernidad Elusiva, hace referencia a que es extraño que el jazz tuviera una época de oro antes y después de la Guerra Civil. Ese supuesto vacío que hay en la contienda, ¿es posible que existiera? Teniendo en cuenta que era una música de moda en los años 1930, ¿tiene sentido que se siguiera transmitiendo durante la guerra?

I: Sí, yo creo que cada vez está más claro. Lo que analizo en el libro no es solo por qué ese vacío no existió, sino por qué la idea de la guerra construida durante la Transición ha afectado a cómo entendemos las manifestaciones culturales de esa época. Se tiende en general a mitificar lo que había antes de la guerra, considerarla una especie de paréntesis destructivo (que evidentemente tiene una parte de eso, nunca hay que subestimar una

guerra), pero el entretenimiento fue muy importante. Especialmente, en una guerra larga con tanta retaguardia urbana en Madrid, Barcelona o Valencia. La gente y los soldados tenían que distraerse y los músicos tenían que trabajar, la industria del espectáculo no se podía permitir parar, eso daba dinero a mucha gente. Ahí es donde entra el jazz, no como lo concebimos hoy día, conformaba la quinta parte o más de las MM.PP.UU. de origen anglosajón en toda España. En ese sentido, el jazz fue muy importante como parte de diferentes espectáculos que servían para la evasión y la propaganda como el Music Hall o la revista. Fue muy omnipresente, la proporción de jazz que existía en 1935 y 1936 se mantuvo durante la guerra. Esa mitificación de que los dos bandos acabaron con el jazz es una construcción funcional para los años 1980 y la idea del «error colectivo» que hay que matizar. Parte de colectivos de izquierda y derecha rechazaron el jazz, pero no se podían permitir quitarlo, ni la población lo hubiera permitido.

C: Claro, esa hipótesis la trasladaba desde los cantos republicanos y la importante función que tuvo la música en la contienda, era extraño que la música de moda no estuviera sonando.

I: Efectivamente, sí.

C: Sumergiéndonos en el régimen franquista y la posguerra, sabemos que la posición de este frente a la música de jazz fue cambiante desde la fascistización hasta más o menos el 1943. También existía la diferencia entre el recuerdo colectivo y el discurso oficial franquista, ¿puede considerarse que el jazz llegó a ser, de cierta forma, una música subversiva?

I: Claro, esta es una idea muy interesante. Una idea que además yo me planteé durante mi tesis doctoral. Viene de una paradoja que yo me encontré, ya que como tú mencionas en el año 1943 y más desde el 1945, el franquismo tiene que hacer un cambio cosmético para que los aliados lo tengan en cuenta y pueda reintegrarse en el sistema internacional. Aunque le va a costar, tiene que matizar sus opiniones en línea con el fascismo, sus discursos nazis y de la Italia de Mussolini sobre la música «judeo-masónica-negroide» en el que está el jazz como principal referente negativo de lo no-español. En ese sentido, yo me preguntaba si esta memoria del jazz no era un mito sin más, pues a partir del 45 porque yo no veía oficialmente condenas o prohibiciones del jazz. De lo que me percaté es que

la memoria es una fuente que nos permite acceder y matizar según qué realidades que mirando solo la prensa o los archivos oficiales quedan eclipsadas. El porqué de esa memoria lo encontré en los cuerpos, en cómo se había construido el jazz en el discurso oficial, calificada con eufemismos como música popular de los negritos, ya no era negroide degenerada. Lo que no había cambiado era el discurso del jazz como baile, que siguió siendo condenado por Falange y la jerarquía de la Iglesia, se ve en revistas como *Eclesia*, en pastorales del cardenal Segura, en manuales que son pequeñas joyas de los 1940 como *¿Es lícito bailar?* o *Formación católica de la joven*, grave inmoralidad del baile agarrado. Son de los 1940 avanzados y demuestran que el jazz se usó para acercarse a EEUU y poder decir que eran modernos. Pero se mantuvo un rechazo del jazz como baile, el paludismo de las armas, algo biopolítico, eugenésico, muy de limpiar el cuerpo social, la politización de los cuerpos, la corporización de la nación franquista. Se nos abre una puerta muy importante, lo señaló de manera muy clara Bruce Johnson en *Jazz y totalitarismo*, realmente accedemos a otra historia de los regímenes totalitarios desde las músicas de baile, los discursos sobre los cuerpos que bailan. Esta era la perspectiva biopolítica de Foucault.

C: De hecho, me resulta muy interesante este concepto y las próximas tres preguntas tratan acerca de biopolítica. Es un discurso novedoso, no tan a relucir en otros campos de la historia de la música y, para desgranar sucesos que aún no se comprenden de forma coloquial en la historia de la música, ¿a qué nos puede ayudar en la investigación musicológica? Aunque realmente ya me has respondido un poco.

I: Creo que la biopolítica hasta hace bien poco y aún ahora se basaba en el pánico moral, la prohibición del baile en los estudios sobre el swing y los nazis fueron los inauguradores, ideas muy interesantes, pero deja sin explicar mucho, es superficial, no va al núcleo de lo que molesta a los totalitarismos o de cualquier cualidad. Especialmente, los que recuperan lo que Foucault llamó la anatomopolítica: la corrección del gesto, que el cuerpo refleje esa gestualidad pura, europea, occidental y se olvide de esas «salvajadas africanas» como decían. Creo que la biopolítica tiene la virtud de conectar el baile que aún estamos descubriendo, no la danza, el baile popular se está empezando a explorar, conecta de una manera directa el baile con uno de los procesos fundamentales de la modernidad: el control de los cuerpos, el control de los procesos vitales. Cuestión fundamental para

comprender la modernidad, no solo esto, sino cómo los regímenes totalitarios en realidad son, frente a lo que se definía como contramodernidad, una radicalización de la modernidad; los estudios sobre el nazismo y fascismo lo han recalado de una manera muy clara. Esa biopolítica nos da una posibilidad de situar el baile de una forma muy transversal la cuestión del cuerpo en todo tipo de regímenes, Foucault y los que lo han aplicado como Roberto Expósito, Nicholas Rhodes, Michael Dean, cómo se ejerce el poder con los cuerpos, descubrimiento más importante no solo de la musicología sino de los estudios culturales, de la historia, antropología, el cuerpo ha pasado a ser un centro en todo esto. Y con otras disciplinas, cuando voy a los congresos de historia, antropología, sociología, yo lo planteo desde este punto de vista la musicología interesa mucho más, el cuerpo que baila en relación de los procesos de poder.

C: Claro, también creo que ayuda un poco la música de jazz desde la perspectiva de género y antirracismo, uno de los pilares de mi trabajo que me gustaría preguntarte. ¿Las chicas topolino, hot o swing podrían considerarse subversivas dentro del franquismo? Es decir, en contra de la mujer ideal falangista.

I: Sí, esa idea es muy interesante. Claro, la historia de la sociología se basa en estudiar procesos «serios», la frivolidad es una nota a pie de página en la historia. Cuando concebimos la frivolidad y está en el discurso falangista, lo último que debe ser una mujer es frívola, también para la iglesia, ese es el mayor pecado. Si entendemos desde la biopolítica como tú dices, como una especie de ataque a la seriedad de la mujer como cuerpo que salvaguardar el decoro, la maternidad. Una frase que recopilé en el libro era algo así como que si la mujer pierde el decoro, la moralidad, la sociedad estará perdida. Si eres frívola, en este discurso, eres la anticonstrucción del cuerpo repositorio de la modernidad, encarnación de la nación. Efectivamente, creo que la biopolítica nos permite eso, por eso es tan transversal. Foucault lo que menos trabajó específicamente hablando fue el género, pero es muy útil, por eso Butler o Lauretis parten de Foucault. Se está recuperando, aunque durante una época si decías que estudiabas biopolítica era como que o bien no lo conocían o bien te miraban como que eso estaba pasado, era Foucault de los 1970. Ahora, en los últimos 5 o 6 años, se ha puesto de moda porque es muy útil; con todos los matices que haya que hacer desde los 1970, claro.

C: En esta línea, entonces crees que ¿podría comprenderse el jazz en la posguerra sin la perspectiva de género y el antirracismo?

I: No, radicalmente no. Cuando empecé la tesis no tenía pensado dedicarle tanto espacio a la cuestión de género porque soy músico de jazz y tenemos grabado a fuego una suerte de historia patriarcal de la música, las mujeres han sido accesorias más allá de algunas cantantes. No pensaba que históricamente se pudiera hacer una historia del jazz feminista porque no me cabía en la cabeza que eso fuera posible. En la tesis género terminó siendo uno de los 4 macro capítulos que tenía. Ya no se puede explicar casi nada sin el género, pero el jazz precisamente por haberlo ignorado o construido de una manera tan singular —cosa que ocurre mucho en las MM.PP.UU.) hace que el género sea ineludible. Además, en un contexto del franquismo donde hay un intento tan claro por controlar el cuerpo de la mujer y donde, contrariamente de lo que se cree, las grandes figuras fueron mujeres en el jazz en los 1940 y 1950, no es ineludible, es primordial. Lo racial igual, hace muchos años, no digo nombres, un presidente de la SIBEM dijo en una mesa redonda que todo era muy variable en los estudios de MM.PP.UU. porque en España la cuestión racial no era importante como ocurre en EE.UU. Hoy se puede decir eso, desde los años 1920 el discurso sobre la raza era biopolítico, las naciones se iban construyendo con metáforas eugenésicas constantemente en las que de la madre patria se preocupan los médicos. También por la cuestión de mejorar la raza —cuando no había nazismo— desde la izquierda y la derecha, la música ahí era algo fundamental porque entra el oído, el baile, el cuerpo. Son primordiales para comprender la historia de la música popular en general, luego viene lo demás.

C: Muchas gracias de nuevo, es muy esclarecedor todo esto, tener una conversación más espontánea te permite ver algunas cosas que en el texto, a veces, es difícil adivinar.

I: A mí me sirve también para ir reformulando, ya que el libro tiene 5 años y yo he escrito sobre otros ámbitos y volver a ello con la perspectiva que me da esas otras cuestiones pues me sirve para poner la cabeza en ello, así que te lo agradezco también.

C: Continuando un poco con la biopolítica y la perspectiva de género, se ve cómo desde hace siglos la música de masas, lo frívolo y la mujer están íntimamente emparentados y actualmente sigo viendo esa tendencia a ver la música de masas como algo nocivo, de

poco interés. Tanto en el terreno académico como en el popular, ¿crees que sigue estando relacionado con esa postura patriarcal de relacionarlo históricamente con lo femenino?

I: Claro, fíjate, todavía cuando imparto una asignatura llamada rock y pop, la oposición que se formó a partir del año 1965 en buena medida fue una contraposición entre lo masculino y lo femenino, es algo que seguimos manteniendo. Lo pop sigue siendo ligado a lo femenino, lo frívolo, el entretenimiento. Esta dicotomía de las dos columnas: arte/entretenimiento, negro/blanco, masculino/femenino, es muy interesante para definir lo contemplativo y lo corporal. Por ejemplo, el arte se liga más a la escucha, a pararse y escuchar, lo que inventaron los Beatles: te pongo la letra en el álbum para que te la leas, no para que bailes, escucha lo que he escrito que es importante. Fue un cambio muy notable. Lo de antes que se considera para bailar es una cuestión que se explica muy bien desde el punto de vista de género y seguimos teniendo esas inercias. Por eso el jazz se ha construido de esta manera. El jazz cuando deja de serailable o, por lo menos, cuando deja de unirse de una manera tan clara, pasa a ser arte. Lo de antes era otra cosa, el bebop, cool, modal, free es el arte y se explica muy bien en algo muy importante para los 1940 que es la cuestión del boogie. Fíjate entre la oposición como arte del *blues* y el *blues* que se baila que es el boogie, que es más movido, más rápido para bailar. Por lo demás es lo mismo. Sin embargo, no forma parte de las historias del *blues*, algo auténtico, para escuchar, como arte. Lo que mencionas tiene mucho que ver con cuestiones de género, todo se codifica en esas dos columnas: el entretenimiento, lo corporal tiene que ver con lo femenino. Sigue estando en la mente colectiva, incluso mis alumnos, lo vinculan con la adolescencia, lo frívolo. El rock y su historia en los 1950 se ha denominado como transición, que no es tal. El rock se convierte en algoailable, cuyo mercado está fundamentalmente dominado por mujeres, entonces ponemos un paréntesis y decimos que es algo transicional porque no nos cuadra en nuestra historia, por ejemplo, se observa en David Lay cómo se están construyendo las categorías del rock hacia atrás. Para explicar el rock que omite la realidad de esos años donde la perspectiva de género es fundamental.

C: De hecho, claro, no recuerdo si era en su artículo de Jazz y subversión la biopolítica en el franquismo donde se resaltaba que había cierta parte de la crítica especializada

española como Antoni Tendes del jazz que molestaba esa intromisión de las mujeres en el jazz. Se consideraba un peligro que el jazz dejara de ser serio.

I: Yo creo que sí. Esa codificación del jazz como masculino tiene mucho que ver con ese dualismo del jazz como arte serio y la mujer como alguien que, citando al propio Tendes y que también se veía en revistas inglesas, francesas, le gustaba los pajaritos de colores, por eso no le podía gustar el jazz. Frase en paralelo de una coetánea revista importante EE.UU. que decía que las mujeres se dividían en dos: a las que no les gusta el jazz y otras que dicen que les gusta, pero en realidad no. Es decir: las snobs y las que no les gusta. La naturaleza de la mujer se supone que es que no le guste el jazz. Lo único que se le permite a la mujer, que se va incluso a promocionar en revistas femeninas, es el swing, ya que es la parte femenina del jazz. El cuerpo, el baile, la frivolidad, las mujeres cantantes, entonces el swing en la historia del jazz de Ken Burns, dicen a veces que el swing no es jazz, la mayor barbaridad histórica que se puede decir. Es la cosa que más ha sido jazz, que salvó al jazz, nadie dudaba que lo fuera. Es una manera de salvaguardar esa masculinidad hasta la actualidad, cuando escriben ciertos críticos... Lo que llama la atención a mis alumnas de tesis es, al leer esos libros de hace 10 o 15 años, que la frivolidad se sigue manteniendo para mencionar a las principales figuras del jazz en su época. Lo juzgan desde la perspectiva de Lara Pellegrini que dice que la única mujer que se permite en el jazz es la que canta como si tocara un instrumento.

C: Claro, justo la siguiente pregunta es esa porque Sherrie Tucker reflexiona de forma muy interesante la presencia de mujeres vocalistas y bailarinas de jazz, supongo que las feministas queremos investigar un poco las mujeres instrumentistas porque son las que faltan, pero ¿por qué se desprestigia a las bailarinas y las cantantes femeninas en los estudios de género siendo estas el grupo más numeroso?

I: Yo creo que hay dos razones. Una por la que ya hemos explicado, las bailarinas o las cantantes que llevaban en los espectáculos una parte de baile remiten a esa dicotomía de lo físico y lo corporal, no interesa el swing, el boogie. Por otra parte, esta es una idea de Sherrie y Lara Pellegrinelli, hay que ver cómo se ha construido la historia del jazz para cuadrar a algunas cantantes que no se pueden omitir como son Ella, Sarah, Billie. Son las tres, por muy maravillosas que sean, las que más han simbolizado el canto de jazz como si fuera un instrumento. Se ve muy bien porque los que somos instrumentistas hemos

estudiado sus melodías, las únicas tres. A veces menciono a mis alumnos a otras de la época que fueron mucho más importantes, visibles, absolutas estrellas cantantes de las orquestas que lideraban. La gente no iba a escuchar a la orquesta de Tommy Dorsey, iban a escuchar a la cantante de esa orquesta. Pero eran cantantes que usaban el cuerpo y en las que eran importante el texto, no usaban la voz como instrumento, sino que se basaban en la tradición de Cole Porter. Todas las cantantes en España hasta los 1960 eran de esta línea, no eran además cantantes solo de jazz, sino que eran muy versátiles, todo lo hacían bien. Eso no cuadra con la historia del jazz que nos han contado, como algo contemplativo, instrumental que viene de la música absoluta, de la música occidental. En España lo tienen fácil para omitirlas, incluyen a muy pocas.

C: Claro, como ocurre con Rina Celi.

I: Ella es una nota al pie en las historias generales, cuando era una estrella absoluta, se dedican más páginas a la orquesta de Luis Rovira que era importante, pero secundaria con respecto a Rina Celi, ella vendía discos, movía a la gente, hacía publicidad, era un fenómeno nacional. Seguimos en eso, aun cuando presenté el libro en Madrid hubo gente que se indignó, yo respondí que la importancia no es gustos personales, la labor del/ la historiador/a es otra, se trata de ver por qué gustaba tanto en la época y hacerle justicia. Porque no se puede marginar a una mujer porque no te guste. Lo que no cuadra con Billie, Ella y Sarah se aparta y Rina desde luego no cuadraba, ya no es una cantante de jazz.

C: Hay algo que me llama mucho la atención porque las cantantes de jazz se me asemejan un poco al de las mujeres de copla. Ese perfil de descarriada con cierta libertad transgresora dentro del régimen. Me preguntaba si existía una relación entre estas dos músicas desde la perspectiva de género.

I: Sí, yo creo que, en cierta medida si partimos de la idea de las que estudian la copla como resistencia, supervivencia de la época anterior, de algo que procede que se quedó en la mujer moderna de los años 1930. Claro, hay que entender que partimos desde la construcción posterior de la copla como algo reaccionario, unido al franquismo, vinculado desde la democracia. La copla era todo lo contrario, sobre todo el cuplé, absolutamente transgresor de estos años, absolutamente relacionado con el jazz, cuando se estudia está viendo continuos alegatos al jazz. Con la copla pasa igual, en los 1940

sobrevive y tiene una vinculación con la mujer, lo femenino y que durante un tiempo representa todo lo que Falange y la Iglesia no quieren. En ese sentido sí que la hay, mis colegas de copla, Enrique e Inma, estamos juntos en un proyecto y siempre que hablamos hay muchísimas conexiones sobre todo desde el punto de vista de género, no eran las mismas, unos ciertos circuitos y una conceptualización de lo que era la copla y el jazz, aunque ahora se conciben divergentes. Hay que hacer lo que tú dices, pasar el cepillo a contrapelo para ver qué ocurrió realmente a parte de las construcciones posteriores de la historiografía. Es muy complejo, cuando uno se acerca al franquismo todo parece muy simple, imagino que ya lo habrás vivido, se da cuenta de que no todo es vertical.

C: Sí, de hecho, en tu obra se ve cómo recurre mucho a las fuentes hemerográficas porque es muy interesante, pero teniendo en cuenta que las fuentes oficiales seguían un poco esa línea tan represiva con la mujer, ¿cómo podríamos llegar a las mujeres que se dedicaban por ejemplo al mundo instrumental, si existieron tras los 1930 las all-girl bands en los 1940?

I: Claro, esa es una muy buena pregunta. Por una parte, hemos perdido la oportunidad porque vamos muy tarde, en cuanto a la historia oral, que se puede explotar de una manera muy parca porque ya hay muy pocas voces vivas. Lo que queda de historia oral que queda de segundas, esas generaciones que aún pueden contar cosas que, debidamente contrastadas, a pesar de sus problemas como fuente factual, son claves para descubrir por ejemplo lo biopolítico, es decir el contraponer las fuentes oficiales con la memoria y no simplemente descartarlo por un mito, por qué hay esta memoria que está por todas partes. Preguntarse esas paradojas como decías, ahí están los resquicios de posibilidades. Ahora estoy escribiendo un artículo sobre el music hall en la guerra civil y muy bien encauzado para el final de la entrevista lo condensa un poco todo. Lo que me he dado cuenta en todos estos años es que precisamente tendemos a igualar lo popular y lo masivo, el problema es que lo popular está en las fuentes, lo masivo no, ahí como tú has dicho muy bien, se desprecia, en ese sentido está ausente por estar vinculado a la mujer, es una especie de fantasma. La cuestión de la música de masas en España sigue siendo un espectro que hay que analizar, es muy difícil y muy fascinante. La cuestión de la codificación de la presencia de la mujer es fundamental, no es importante solo la historia oral sino vigilar como decía Laura Stoller vigilar mucho los silencios de la prensa, de los archivos

oficiales, ya que esos silencios y resquicios, de las opiniones negativas y desprecios darle la vuelta y ver qué miedos y presencias está reflejando eso. Cuando hay ese miedo que decías tú hacia la mujer contamine está demostrando que es muy importante, sino nadie lo mencionara. Eso revela que había presencia no marginal.

C: Totalmente, qué interesante. Para finalizar la entrevista, rápidamente y de una forma más coloquial, quería saber tu opinión acerca de cómo se han marginado a las MM.PP.UU., ¿crees que hay esperanza en la investigación del jazz en España, crees que se está expandiendo?, ¿cómo podemos llegar a más gente?

I: No lo sé. Yo voy a ser sincero, yo llevo muchos desengaños. La verdad es que hay una suerte de colectivos del jazz, en otros países no pasa tanto porque hay una tradición académica del jazz, y una de las razones por las que yo me he alejado es porque los lectores tienen muy claro qué leer y qué oír. En cuanto se les saca de ahí rechazan muy airadamente, creo que las cuestiones de género, baile, biopolítico, desmitificación es impopular. Cuando no hay una tradición es así, es una parte negativa. La positiva es que cada vez somos más, que estamos conectados con más gente de fuera que hace lo mismo y cada vez es fundamental como investigadoras e investigadores es interesar no solo a la musicología sino a otras disciplinas: historia antropología, no es fácil ellos también tienen sus prejuicios, pero creo que el jazz cada vez está más claro como música que explica la realidad española desde los 20 hasta al menos los 50, no se puede explicar nada de los espectáculos y la música sin ella y cada vez más hay una parte de la Academia que son más transversales y ven en el jazz algo importante. Antes estábamos solo Juan y yo, nos veíamos en todos los congresos solos, pero al mismo tiempo te fijas en que lo que contamos interesa. Hay una parte que aquí cada vez interesa más la MM.PP.UU. y el entretenimiento como una realidad que ya no pueden obviar y, por otra parte, a nivel internacional los estudios del jazz son algo muy tremendos, cada vez que hay congresos de jazz en Europa y genéricos las mesas de jazz son cuantiosas e interesan. Se está convirtiendo de la mesa que siempre estaba a parte en los congresos de MM.PP.UU. no digamos en los de musicología general, hay una frase de David Berlo que dice que el jazz es demasiado otro para la Musicología y no lo suficientemente otro para la Etnomusicología. Es arte, pero no demasiado, estamos en mitad, demasiado occidental. Resumiendo, el jazz es uno de los campos en los que antes se reflejan cambios

paradigmáticos porque somos por necesidad gente muy transversal a medio camino entre musicología y la etnomusicología, MM.PP.UU. pero al mismo tiempo el análisis musical, es muy fascinante, no ayuda la situación de lo no académico del jazz en España, pero la historia de terror del congreso del jazz en España del 2013 un punto de encuentro entre lo académico y lo no académico y no funcionó. Pensando en ti, sobre todo, creo que hay que mirar mucho fuera, para encontrar tu hueco no puedes pensar que vas a interesar a los lectores en España, que también, pero para no frustrarse hay que ver lo que hay fuera. Dos alumnas más que están en la mesa de Music and Gender, las están teniendo en cuenta, España interesa a pesar de su realidad compleja. Entonces ese sinsabor, pero esa esperanza que queda.

C: Por supuesto, eso queda ahí pues. Muchísimas gracias por los consejos y por la información tan importante, ha sido un placer poder escucharte. Antes de nada, dejo de grabar ahora.

Anexo III: Figuras prensa

Figura 1. Índice de *Ritmo* octubre 1942, p. 1.

S u m a r i o :

- o El Sindicato Nacional del Espectáculo y sus recientes disposiciones.
- o "Parsifal", de Wagner, visto a través de la historia y las leyendas del "Grial"
por Andrés Aráiz.
- o Presencia y eternidad de Beethoven. (Sentido y evocación de la angustia de Heiligenstad),
por Francisco Martín Lodi.
- o La Semana Musical Hispano-Alemana a través de la Prensa del Reich.
- o La Sociedad Coral de La Habana.
- o LA MUSICA EN EL HOGAR:
Música en los palacios históricos: Los conciertos del Instituto Alemán de Cultura para extranjeros.
- o Agrupación Nacional de Música de Cámara.
- o El Director del Conservatorio de Música de Cádiz y su labor pedagógica.
- o Rosa María Kucharski,
por Gloria Clará.
- o INFORMACION MUSICAL
- o MUNDO MUSICAL
- o DISCOTECA,
por el P. J. Ignacio Prieto, S. J.

Figura 2. Noticiero jazzístico en *Ritmo*, diciembre 1947, p. 20.

NOTICARIO jazzístico

En la emisión «Casino fin de semana», que realiza el gran Eduardo Ruiz de Velasco, hemos tenido ocasión de escuchar una serie de discos interpretados por el Sexteto Benny Goodman en su última formación. He aquí los elementos que lo constituyen: Benny Goodman (clar), Red Norvo (vibráfono), Mel Powell (piano), Lonie Bellson (drums), Artie Shapiro (contrabajo) y Al Henriksson (guitarra). Los más destacados, los dos primeros.

🎵

Handy Russell, la deliciosa cantante americana, ha reaparecido en la emisión de «Melodías y ritmos modernos» de Radio Nacional, que realiza Juan María Mantilla, en una nueva versión de la melodía de Perdóné Negra consentida, cantándola primero en inglés y luego en perfecto español: tan perfecto, que parecía una compatriota nuestra la que cantaba en lugar de esta americanita cien por cien.

🎵

En Inglaterra, la formación de jazz de más éxito es la del Sexteto Harry Parry, siendo sus discos los que batan el record de venta entre el público londinense.

🎵

En los estudios de la Metro-Goldwin-Mayer se prepara para realizar una gran revista musical —de la envergadura de El Gran Ziegfeld y Broadway Serenade—, conocida bajo el título de Se llevó mi corazón. La partitura de esta cinta le ha sido confiada al gran músico que es Cole Porter.

🎵

Rafael Méndez es un trompetista español de tan portentosas facultades, que trabaja en Hollywood para el doblaje musical de películas haciendo las veces del famoso Harry James. También le sustituye a éste en la grabación de discos. Tal es su asimilación interpretativa, que Rafael Méndez, bien pagado, «dobla» a James, creyendo luego mucha gente ha sido el propio Harry el intérprete de los discos, pues así figura en la etiqueta. Hemos tenido ocasión de escuchar a Rafael Méndez en una versión trompetística del Vuelo del moscardón y en la obra de Heifetz Hora Staccato. Dos obras que quisiéramos fueran escuchadas por muchos de los trompetas llamados «serios», a ver qué opinaban.

🎵

La revista Club de Ritmo, de Granollers, ha abierto un concurso para premiar los mejores artículos que se le remitan sobre temas de «jazz», siempre y cuando estén escritos por individuos «no profesionales».

🎵

En un importante teatro madrileño va a realizarse un torneo de quintetos hot —en un total de treinta de éstos—, cuyo ganador recibirá una copa de 4.000 pesetas. Esperamos que la competición será reñida.

títulos LARGOS

en los "fox-trots"

Quando la producción de números de baile y canciones llega a cifras fantásticas —como sucede ahora—, es difícil hallar un título corto que responda en sus pocas palabras al contenido literario de la canción. Y es casi imposible encontrar o dar con algo que ya no esté hecho. Estas circunstancias —y no creemos sean otras de más peso— han obligado a la mayoría de compositores anglosajones a poner títulos largos en sus «foxtrots».

Y es curioso, en el tema del amor, leer algunos de los nombres que transcribimos. Desde aquel *Es la primera vez que me he enamorado* hasta este otro de *La habría estrangulado si no me hubiese dicho «Te amo!»*, pasando por aquel de *Se enamoró del director de orquesta*, encontraremos una serie de títulos largos y raros también. Veamos: *La conocí en el pasillo de un vagón de tercera clase*, *Mi esposo no tiene ninguna secretaria rubia*, *Nuestro amor ha sido silencioso*, *Tengo una novia en Kalamozoo*, *A los muchachos, un beso de despedida*; *¿Serás tú mi primer amor...?*, *Soy cien por cien tuyo*, *El bicho de amor te picará*, *Diez muchachas encantadoras*, etc., etc.

La vida de sociedad y los hechos y sucesos cotidianos son igualmente un buen trampolín sobre el que inspirarse en títulos para todos los gustos: *Tomemos otra taza de café*, *Quando pases por delante de mi casa*, *Seis pisos desamueblados*, *Lechero, que no hagan ruido las botellas*, *Piensa en mí, papáito*, etc., etc.

Y para terminar estas notas o curiosidades sobre los títulos largos en los «foxtrots», he aquí un ramillete de ellos sobre temas variados: *Un vaquero cabalgando en el firmamento*, *La capilla al claro de luna*, *Los blancos acantilados de Dover*, *La segunda quincena de julio*, *Del lado soleado de la calle*, *Una manzana para el profesor*, *Mis calcetines son diferentes*, *La columna de la avenida de San Carlos*, *Quando las golondrinas vuelven a Capistrano*, *Estaba sentado en el pico de una colina*, *Jugando al escondite en una noche de tormenta*, *El blues del corazón dolorido*, *El sibido de las cinco*, *Gran ruido viniendo de Winedka*, *Volando en una alfombra de nubes*, *¿Quiénes somos nosotros para opinar...?*, *El tiempo que una golondrina permanece en la casa* y *Conchita*, *Mariquita*, *Juanillo*, *Rosita* y *Pepita López*.

Y una vez que hemos respirado profundamente, después de leer cualquier titilito de esos «tan cortos», proponemos a los compositores nos hagan un «foxtrot» que se llamará así: *La conocí en el pasillo de un vagón de tercera clase mientras ella miraba, a través de los cristales, cómo iban pasando los postes del telégrafo...*

Cole Porter en "LA ESTRELLA DE EGIPTO"

La sintonía de cierre en la emisión «Melodías y ritmos modernos» de Radio Nacional fué, en un tiempo, la melodía de Cole Porter titulada «I've got you under my skins». Este disco se rompió, siendo sustituido por otra obra. Pasó el tiempo y, al acudir nosotros a la representación de esa «cosa» que se llama «La estrella de Egipto», sentimos un gran placer: estábamos oyendo de nuevo el «beguine» de sintonía de la simpática Emisora madrileña en su programa «jazzísticos» ya citado. ¿Sería posible que la sin par y veterana artista Celia Gámex interpretase a Cole Porter...? ¿No estábamos soñando...? ¿Acaso no decían los carteles que la música esa era de un tal Moraleda...? Realmente, no queremos ser «mal pensados». Que cada cual haga su composición de lugar. Y que «cada cual» haga sus propias composiciones... ¿no os parece?

J. M.º M.

20
🎵 RITMO 🎵

Figura 3. Humor sobre jazz, *Ritmo*, marzo 1948, p. 8.



Figura 4. Ella Fitzgerald en *Ritmo*, marzo 1948, p. 20.



Figura 5. Luis Rovira y su Orquesta en *Ritmo*, marzo 1948, p. 24.



