

El jazz a finales de la Segunda República española: el Hot Club de Barcelona (1935-1936)

Iván Iglesias
(Universidad de Valladolid)
iviglesias@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2020), 3; 11-34]

El jazz a finales de la Segunda República española: el Hot Club de Barcelona (1935-1936)

Este artículo estudia los inicios del Hot Club de Barcelona, fundado en abril de 1935, como mediador activo tanto en la consolidación del jazz en España como en los procesos de modernización del país durante el último bienio de la Segunda República. A través del análisis de sus revistas oficiales *Música viva* y *Jazz magazine*, así como de otra prensa musical y de periódicos generalistas, se presta especial atención a los ideales estéticos del Hot Club, sus actividades musicales y sus relaciones con otras asociaciones coetáneas.

Palabras clave: Hot Club de Barcelona, España, Segunda República, *Música viva*, *Jazz magazine*.

Jazza Espainiako Bigarren Errepublikaren amaieran: Bartzelonako Hot Club (1935-1936)

Artikulu honek Bartzelonako Hot Clubaren hastapenak aztertzen ditu, 1935eko apirilean sortua, Bigarren Errepublikaren azken biurtekoan bitarteko aktibo izan baitzen Espainian jazzaren sendotzeko eta herrialdearen modernizazio prozesuan. *Música viva* eta *Jazz magazine* aldizkari ofizialak eta bestelako musika-prentsa eta egunkari jeneralistak aztertuz, arreta berezia eskaintzen zaie Hot Clubaren ideal estetikoari, bertako musika-jarduerari eta beste elkarte garaikideekin harremanari.

Gako-hitzak: Bartzelonako Hot Club, Espainia, Bigarren Errepublika, *Música viva*, *Jazz magazine*.

Jazz at the end of the Second Spanish Republic: The Hot Club of Barcelona (1935-1936)

This paper explores the beginnings of the Hot Club of Barcelona, founded in April 1935, as an active mediator both in the consolidation of jazz in Spain and in the processes of modernisation of this country during the last biennium of the Second Republic. Through the analysis of its official publications, *Música Viva* and *Jazz magazine*, as well as other musical press and generalist newspapers, special attention will be paid to the aesthetic ideals of the Hot Club, its musical activities and its relations with other contemporary national and foreign associations.

Keywords: Hot Club of Barcelona, Spain, Second Republic, *Música viva*, *Jazz magazine*.



Introducción

En las historias generales del jazz, los Hot Clubs son poco más que una nota a pie de página. Cuando se tratan, suelen analizarse únicamente como el medio desde el que coleccionistas y críticos defendieron el jazz como arte desde los años treinta del siglo XX. En efecto, el discurso de estas asociaciones fue esencial para la configuración de un canon jazzístico anticomercial y esotérico, piedra angular de la apreciación del jazz hasta la actualidad (Gennari, 2006, p. 65). Sin embargo, los críticos no fueron los únicos agentes importantes de los Hot Clubs, cuya influencia excedió la de sus revistas y no puede reducirse a lo discursivo. En cada una de estas asociaciones se creó una red, a la vez internacional pero dependiente de la escena local, que integró a coleccionistas, críticos, compositores, músicos, aficionados, discográficas, editoriales, emisoras de radio y compañías cinematográficas. Por tanto, los Hot Clubs deben entenderse como instituciones cruciales para la configuración de un “mundo del jazz” específico (Lopes, 2004), pero también como entramados de personas, discursos, espacios, medios, sonidos, tecnologías y objetos diversos cuya agencia no se limitó a lo musical.

En la actualidad, la única asociación de jazz anterior a la Segunda Guerra Mundial que cuenta con bibliografía específica es el influyente Hot Club de France (Tournès, 1999; Jackson, 2003; Legrand, 2009). Este artículo analiza la etapa inicial de una de las primeras asociaciones de jazz creadas en Europa, el Hot Club de Barcelona, desde su fundación en abril de 1935 hasta su colectivización en julio de 1936 a causa de la guerra civil española. Su objetivo principal es mostrar, por un lado, la heterogeneidad de los colectivos e ideas que se desarrollaron en el seno de la asociación y, por otro, el papel mediador del jazz en varios procesos modernizadores que tuvieron lugar en España durante el último bienio de la Segunda República. Para ello se centra en los protagonistas y los discursos de las revistas del Hot Club en relación con otras publicaciones de su tiempo, así como en el papel de la organización en el fomento de partituras, discos, películas y conciertos de jazz.

El Hot Club de Barcelona: fundación, filiales y revistas

En la España de los años veinte, el jazz despertó sumo interés entre los artistas y escritores de vanguardia, que lo convirtieron en un referente habitual de sus ensayos, poemas y novelas (Jiménez Millán, 2000; Patrick, 2008; Davidson, 2009; Bellver, 2010; Goialde Palacios, 2011; Bardavío e Iglesias, 2012; Guijarro, 2013). Por otra parte, el fox-trot, el one-step, el shimmy y el charlestón tuvieron éxito tanto en las editoriales musicales como en los sellos discográficos, y aparecieron cada vez más

frecuentemente en el teatro lírico, los salones de baile y el cabaret (García Martínez, 1996; Alonso González, 2009; García, 2012, pp. 22-28; Faulín, 2015, pp. 126-181). Sin embargo, durante la Segunda República se desarrolló en España una mayor preocupación por la función social de los espectáculos. Las autoridades republicanas partieron de la idea de la difusión de la cultura como remedio a los males de España y numerosos intelectuales de la vanguardia adoptaron posturas militantes que, tanto desde la derecha como desde la izquierda, compartieron un estímulo del entusiasmo patriótico y la promoción de una identidad nacional proyectada desde el arte (Holguín, 2003). La cultura de masas, sobre todo aquella más vinculada a lo extranjero y a lo frívolo, fue considerada por unos y otros poco apta para su proyecto.

Todo ello implicó que muchas ideas estéticas de la vanguardia desaparecieran en beneficio de posturas más comprometidas políticamente. Con esta pérdida de apoyo de los intelectuales, el jazz vio limitada su presencia en las polémicas musicales y estéticas en los años treinta. En todo caso, se trató de una pérdida de prestigio y visibilidad, no de presencia: durante la Segunda República, el jazz se imbricó plenamente con la cultura de masas y se equiparó a la música popular moderna, una identificación que predominará hasta finales de los años cuarenta. A mediados de la década se había naturalizado como entretenimiento y parte integrante de otros espectáculos. Estos vínculos entre el jazz y lo masivo explican que algunos de los principales intelectuales y críticos de la época, como Adolfo Salazar, siguieran considerándolo “artículo de consumo y de distracción, no objeto de arte”, muy alejado de “la música propiamente dicha” (Salazar, 1934, p. 4).

Este descrédito motivó la reacción de algunos seguidores que, a través de diversas iniciativas, intentaron diferenciar y preservar un jazz “artístico” y “auténtico”. En este sentido cabe destacar la labor de los Hot Clubs, cuyas actividades fueron un foco de educación informal y de construcción de un canon jazzístico definido. El primero se creó en Barcelona en abril de 1935, tomando como referencia el de París fundado tres años antes. En su número de marzo de 1935, la revista *Música Viva* ya proclamaba su intervención activa en los trabajos preparatorios para un “Barcelona Jazz Club” que permitiría crear una discoteca, organizar sesiones de cine y conciertos de jazz para evadirse “de la insulsez y el amaneramiento reinantes”, celebrar concursos entre orquestas, mantener un intercambio con clubes similares en el extranjero y contar con un local donde se pudieran reunir músicos y aficionados (p. 5). Al mes siguiente, según un anuncio a toda página en el número de abril de la misma revista, la proyectada asociación había adquirido ya su denominación definitiva y se había constituido oficialmente (p. 3).

El Hot Club de Barcelona inauguró sus actividades el 11 de mayo de 1935, con el empresario Pere Casadevall y el percusionista y compositor Juan Durán Alemany como presidente y vicepresidente, respectivamente. Un mes después contaba ya

con casi 250 socios (Crónica, 1935) y en mayo de 1936 con 472 (Noticiero, 1936). Hasta la sublevación militar de 1936, se fundaron otras asociaciones en pequeñas localidades catalanas como Manresa, Granollers, Terrassa, Rubí, Badalona, Sabadell, Vilafranca del Penedès, Figueres, Vic, Mataró y Calella, que funcionaron como “filiales” del Hot Club de Barcelona. Este, a su vez, sirvió como modelo para el de Valencia, constituido en la primavera de 1936, y el de Madrid, que a pesar de los intentos de músicos y aficionados como Alberto Urech, Emilio de León, Sigfredo Ribera o Juan Valcárcel no llegó a constituirse oficialmente antes de la guerra civil (Valcárcel, 1936, p. 12). Aunque el Hot Club de Barcelona se integró en noviembre de 1935 en la efímera International Federation of Hot Clubs¹, su modelo fue siempre el club parisino, y no sus homólogos estadounidenses.

Desde su fundación, el Hot Club de Barcelona tuvo una función proselitista y educativa. Sus actividades y publicaciones fueron medios de difusión del género y de configuración de un canon definido. Los entonces considerados eruditos barceloneses del jazz, Pere Casadevall, Fausto Ruiz, Baltasar Samper y Antonio Tendes, presentaron audiciones semanales de jazz tanto en la sede del club como a través de la radio, valiéndose de sus nutridas discotecas particulares. A este respecto, desde un principio destacaron Tendes, que en 1933 había escrito ya una serie de artículos sobre jazz en el *Diari de Tarragona* (García Martínez, 1996, pp. 78-79), y Casadevall, quien más tarde también será fundamental en la historia del Hot Club durante el franquismo y en 1960 presumía de tener doce mil discos (Del Arco, 1960). El propio Club permitía a sus socios conseguir grabaciones editadas por el Yale Hot Club y el Hot Club de France.

Desde un principio, el Hot Club contó con revista oficial: primero fue *Música Viva* y más tarde *Jazz Magazine*. Ambas fueron cuidadas publicaciones mensuales o bimensuales, según la época, que incluyeron noticias, crónicas, artículos, reportajes y entrevistas, así como crítica de conciertos y discos, glosarios musicales, tratados de análisis e instrumentación por fascículos, e incluso suplementos con obras compuestas por los socios. *Música Viva* vio la luz en noviembre de 1934 y fue la primera revista específica sobre jazz publicada en España, además de una de las pioneras en el mundo: solo la habían precedido la francesa *La revue du jazz*, publicada entre 1929 y 1930 (Tournès, 1999, pp. 34-36), la belga *Music*, que en 1931 fue convertida en una revista exclusivamente jazzística (Heyman, 2015), la neerlandesa *De*

1. La International Federation of Hot Clubs se fundó en 1935 y tuvo el Yale Hot Club como centro de operaciones. Su presidente fue el francés Hugues Panassié y su secretario general Marshall Stearns, un joven profesor de literatura inglesa de la Universidad de Yale y presidente del United Hot Clubs of America (Stowe, 1996, p. 81). Agrupó a asociaciones de jazz de Francia, Reino Unido, Alemania, Italia, Polonia, Dinamarca, España y Bélgica (Lopes, 2004, p. 163).

Jazzwereld, también desde 1931 (Van de Leur, 2012), y la estadounidense *Down Beat*, cuyo primer número databa de julio de 1934 (Alkyer y McDonough, 1995)². Desde su inicio, *Música Viva* estuvo ligada al colectivo que luego, en abril de 1935, constituiría oficialmente el Hot Club de Barcelona. Sus directores fueron Ernesto Guasch, Juan Aragonés y, ya cuando fue órgano oficial del Club, el pianista y prolífico compositor Nicolás Surís Palomé.

Jazz Magazine, que desde un principio fue órgano oficial del Club, surgió de la unión de *Música Viva* y el órgano del Sindicato Musical de Cataluña, *Mundo Musical*, y se publicó entre agosto de 1935 y junio de 1936. En *Jazz Magazine* colaboraron periodistas, compositores, músicos y aficionados, a quienes se sumaron artículos y traducciones de las principales firmas del Hot Club de France, Hugues Panassié, Charles Delaunay y Jacques Bureau. La revista también incluyó más esporádicamente artículos de otros autores publicados en las revistas francesas *Jazz-Tango*, *Jazz Hot* y *Radio Magazine*, así como de la argentina *Síncopa* y *Ritmo*. El entusiasmo y la militancia con los que se defendían en *Música Viva* y *Jazz Magazine* las orquestas españolas de baile contrastaba con la completa marginación de las manifestaciones populares urbanas en las principales revistas musicales de la época, como *Ritmo* en Madrid o la *Revista Musical Catalana* en Barcelona.

La plural “autenticidad” del jazz

Los ideales estéticos del Hot Club quedaron plasmados tanto en *Música Viva* como en *Jazz Magazine*, que desde sus editoriales se presentaron como defensoras “de la música de jazz auténtica” (Casadevall, 1936). La improvisación fue valorada positivamente, pero en ningún caso tomada como una característica necesaria del jazz “verdadero”. En cambio, sí se consideraba que ningún músico de jazz podía eludir el *swing* o desplazamiento tácito y sistemático de los acentos regulares del compás (Casadevall, 1935, p. 1; Samper, 1935, p. 5; Tendes, 1935, p. 16). Aquí es evidente la influencia del Hot Club de France, y en particular de los primeros escritos de su presidente, Hugues Panassié, que en un principio tuvo una visión similar sobre el jazz “verdadero”. De hecho, en el segundo número de *Música Viva* se había publicado la traducción de algunos fragmentos que Panassié había dedicado al *swing* en su influyente libro *Le Jazz Hot*. En ellos, el musicógrafo francés señalaba que:

2. En su libro *Jazz and Culture in a Global Age*, Stuart Nicholson proporciona un listado en el que data de manera imprecisa el inicio de varias publicaciones, sitúa *Music* en Francia y mezcla revistas específicas con otras que durante años se ocuparon solo parcialmente del jazz, como la propia *Music*, *Melody Maker* o *Jazz-Tango* (Nicholson, 2014, p. 185).

El swing es un elemento esencial de la música de jazz que no es dable encontrar en ninguna otra música y el que más contribuye, por consiguiente, a prestarle su particular carácter. Cuando se intenta definir o explicar el swing, se choca con dificultades insuperables. Hasta el presente, nadie ha acertado a encontrar una definición precisa. [...] El swing es, no obstante, objetivo, puesto que el juicio se formula casi invariablemente sobre su presencia, su ausencia o su grado de intensidad. Para dar de él una idea vaga, puede decirse que es una especie de balanceo en el ritmo y en la melodía, que comprende siempre un gran dinamismo. [...] En cierto modo, toda la música de baile, y en general la música de ritmo continuo, tiene swing, es decir, da una impresión de balanceo regular. Pero no hay más que una pequeña relación con la música de jazz, donde el swing no solamente aparece en el ritmo, sino en la melodía, mientras que en los valeses o los tangos no se observa otra cosa que un balanceo rítmico. [...] Con el fin de intentar dar algunas precisiones, distinguiremos dos condiciones igualmente necesarias para la existencia del swing. Hace falta, por un lado, que el ejecutante toque con swing, pero para que esto sea posible precisa, por otro lado, que la música propuesta sea de una naturaleza tal que permita una ejecución swing. Por consiguiente, hay el swing en la ejecución y el swing en la misma naturaleza de la música. [...] El swing es, además, un don. Se lleva en sí o se carece de él. Tocar así no se aprende. [...] Los músicos que tocan con swing son incapaces de explicar a los demás cómo proceden para llegar a este resultado. Eso es que, en realidad, no hay un procedimiento uniforme. [...] Cuando creemos haber dado una definición del swing, estudiando las características de la ejecución de un artista, nos damos cuenta, al oír a otro tocar con swing ayudado de medios diametralmente opuestos, que hemos equivocado el camino (Panassié, 1935)³.

La cita, aunque extensa, merece la pena por su influencia en las definiciones del *swing* que podrán leerse luego en *Jazz Magazine*, y también porque a menudo se ofrece una visión sesgada de esas páginas en la bibliografía en inglés sobre Panassié. En sus libros sobre el jazz en la Francia de entreguerras, Jeffrey Jackson y Jeremy Lane señalan que el crítico francés concibió el *swing* en *Le jazz hot* como algo no intrínseco a la melodía, sino dependiente de la forma en que se interpreta (Jackson, 2003, p. 174; Lane, 2014, pp. 95 y 105). Sin embargo, como puede verse tanto en el libro original como en la traducción de *Música viva*, Panassié atribuyó inicialmente el *swing* no solo a la ejecución, sino también a la partitura. Esta idea es relevante porque, en el seno del Hot Club de Barcelona, la autenticidad del jazz concilió en todo momento composición e interpretación: aunque en última instancia se atribuyó al músico, este dependía en buena medida de la partitura, lo que

3. Estos fragmentos proceden de las páginas 29-34 del libro *Le Jazz Hot* (1934).

explica que numerosos debates de *Jazz Magazine* se centraran en la originalidad de los compositores españoles. En marzo de 1936, Juan Valcárcel, antiguo batería de la orquesta Los Vagabundos, se convirtió en el corresponsal de *Jazz Magazine* en Madrid tras el fallecimiento del joven Emilio de León. Aquel mismo mes publicó un artículo en las páginas de la revista *POM*, órgano de la Asociación General de Profesores de Orquesta y Música de Madrid, en las que tomaba como referencia a Panassié y todavía consideraba que el *swing* era “un don innato, pero susceptible de ser desarrollado hasta un cierto grado” y que resultaba “indispensable también que la música posea ese carácter en estado latente” (Valcárcel, 1936, p. 13)⁴.

La influencia de los primeros escritos de Panassié también fue clara a la hora de definir el jazz en términos tanto interpretativos como raciales. Al igual que el musicógrafo francés en sus artículos y libros de la primera mitad de los años treinta (Tournès, 1999, pp. 35-40), los citados Casadevall, Ruiz, Samper y Tendes defendieron en sus abundantes conferencias y artículos la autenticidad tanto del *straight*, interpretado tal como está en la partitura y más dependiente de la invención melódica del compositor, y el *hot*, basado en el uso creativo del ritmo, el sonido y las variaciones melódicas por parte del ejecutante⁵. De hecho, la crítica española especializada contaba entonces sin excepciones a Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter, Harry Warren, Nacio Herb Brown y Hoagy Carmichael, fundamentalmente recordados hoy por sus canciones para el teatro y el cine, entre los mejores compositores del género. Tanto el Hot Club de Barcelona como la prensa generalista presentaron en 1936 los estrenos de películas con música de estos autores como una oportunidad de disfrutar de “arte” y de “verdadera música *hot*” (El jazz en el cine, 1936). Entre los intérpretes, cantantes y bailarines como Dick Powell, Fred Astaire y Ginger Rogers fueron habitualmente vinculados al jazz “auténtico”.

Ahora bien, más allá de estos puntos en común, quienes participaron en las revistas del Hot Club mostraron algunas discrepancias en torno a qué expresiones debían incluirse en tal autenticidad. De hecho, en *Jazz Magazine* se revelan claramente dos posturas diferentes, aunque no enfrentadas: la de críticos y aficionados, por un lado, y la de los compositores y músicos, por otro. Los primeros señalaron que el “auténtico” jazz no estaba racialmente determinado, pero también dejaron clara la procedencia afroamericana del género y su predilección por los intérpretes negros. Es más, a menudo construyeron el jazz como un reflejo de la psicología

4. La sección de jazz de Valcárcel se había iniciado tímidamente en *POM* en noviembre de 1935 y fue adquiriendo cada vez más importancia hasta la desaparición de la revista, con el inicio de la guerra civil.

5. Además de estar presente en Francia y España, el debate entre *hot* y *straight* se produjo también entonces en Portugal (Cravinho, 2016, p. 95).

afroamericana, una proyección creativa de su “pureza” y “sinceridad”, como había hecho años antes Robert Goffin en su célebre *Aux frontières du jazz* (1932). En 1935, Juan Aragonés defendía en *Música Viva* que la creatividad negra, “una revolución llena de trascendencia”, iba unida a su infantilismo:

Todo el mundo nace con pasta de genio. Todos los niños ofrécennos rasgos característicos. Pero sucede que esta fuerza se para. Y uno a los diez años, otro a los quince, entran en una fase de reposo, donde se adormecen estas facultades. El niño se hace... hombre. Sólo el genio verdadero sigue siendo un niño toda la vida. [...] Y, ¿qué son los negros, sino lo que sus conocedores han dicho y repetido de tiempo inmemorial?: unos niños grandes. Todo, todo, en el arte de ellos ofrece esta sinceridad inconfundible, esta pureza de expresión que tanto estimamos en el verdadero arte popular, que es también un arte de niños grandes. Los extremos se tocan. Al lado del arte clásico, hijo del razonamiento, de la previsión, o—por usar el término freudiano— de la censura que elimina las inspiraciones fracasadas, bien debemos admitir el arte popular, el romanticismo, el infantilismo, el arte negro; formas sinceras, formas netas, formas puras, que no sólo no necesitan ese control, sino que sería para ellas un verdadero estorbo. Son como los árboles, que no necesitan, para tener bellas formas, las manos del escultor modelador de barro. [...] [Los negros] son no menos niños por su espíritu puro y simple, por la sinceridad de su arte tan expresivo, tan lleno de emoción (Aragonés, 1935).

Aquel mismo mes, también José Olivella destacó a propósito de un cortometraje de los Blue Rhythm Boys estrenado en Barcelona “la curiosa psicología de esta raza supersticiosa, infantil y extrañamente religiosa” (Olivella, 1935)⁶. Por ello, se mostraron contrarios al jazz sinfónico de Paul Whiteman y Jack Hylton, pero también a Harry Fleming, que en 1936 se encontraba actuando en el cabaret Casablanca de Madrid. A los tres les reprochaban su comercialismo y falta de naturalidad. En una serie de conferencias en el Ateneu Polytechnicum de Barcelona, el compositor y folklorista Baltasar Samper compartía esta visión esencialista de la cultura negra y recuperaba algunas ideas de la vanguardia sobre el jazz como emblema de modernidad y dinamismo. Su defensa de la música negra como revolución rítmica y somática se asemejaba particularmente a la ofrecida años antes por el crítico Sebastià Gasch, si bien este último había tomado precisamente a Hylton como referente (Davidson, 2009, pp. 69-103). Además de explicar lúcidamente las formas y recursos más frecuentes en el jazz, Samper señalaba la incompreensión que había

6. Alfredo Papo y Joaquim Romaguera i Ramió señalan que “José Olivella” era un seudónimo de Antonio Tendes (Papo, 1985, p. 33; Romaguera i Ramió, 2002, vol. 2, p. 122), pero en *Jazz Magazine* se menciona en varias ocasiones como persona física y “*newcomer* a nuestro círculo musical”.

sufrido este género, relegado durante una década a lo inadmisibles como ruido o dislocación corporal, pero ahora asumido como desafío y renovación musical:

La irrupción en Europa de las singulares agrupaciones de músicos negros provocó un general sentimiento de estupor. La revelación del jazz fue una cosa desconcertante que muchos se resistían a tomar en serio. Empezaron las discusiones apasionadas y los críticos, naturalmente, se dividieron. El optimismo prevaleció al fin, y los entusiastas se extasiaron ante el primitivismo atribuido al jazz, que fue contrapuesto victoriosamente a las fatigadas armonías ultrarrefinadas de la música impresionista, a las extremadas especulaciones contrapuntísticas, a la progresiva, insaciable y alarmante complicación orquestal. Se proclamó un nuevo y luminoso imperio del ritmo. El ritmo puro, elemento primero de la música, iba a recobrar su prestigio indiscutible y, paradójicamente, se convertiría en precioso agente renovador. Todos los comentarios, claro, se referían a aquel jazz apocalíptico que, entre espasmos y convulsiones epilépticas, tronaba, bramaba, crepitaba y aullaba con furia diabólica, librados los ejecutantes que lo formaban a un delirio desesperado, como unos poseídos que celebrasen con agitación trepidante la más monstruosa consagración del ruido organizado [...] Actualmente, el jazz explosivo y catastrófico ya no causa impresión a nadie. [...] En las ejecuciones de los músicos negros se insinúa toda una gama de sentimientos matizados de imponderables que los músicos de otras razas no aciertan a suscitar con la eficacia que aquéllos encuentran fácilmente. [...] Sea esto consecuencia de una innata timidez que no deja manifestar los sentimientos, digamos, en su estado puro, o sea fruto de un escepticismo un poco cínico —¡han sufrido tanto, los negros!—, lo cierto es que en sus expresiones hay siempre una gran fuerza de carácter específico que se impone imperiosamente, capaz de cautivar a los que lleguen a sentirla sin prejuicios (Samper, 1935, pp. 5 y 19).

No obstante, estas opiniones son solo una parte de las posturas estéticas que se prodigaron en el seno del Hot Club. Tanto *Música Viva* como *Jazz Magazine* también contaron con la colaboración regular de algunos de los principales músicos de Barcelona, principalmente a través de entrevistas⁷. Por otra parte, los artículos sobre técnicas de composición, orquestación e interpretación, así como los abundantes anuncios de instrumentos musicales, mutuas y sastrerías para orquestas, revelan que los músicos debían constituir un porcentaje de lectores nada desdeñable. En sus opiniones, los músicos se mostraron bastante menos esencialistas que los críticos y musicógrafos. En el número de junio-julio de 1935, la dirección

7. La mayor parte de las entrevistas las realizaron Emilio de León, Sigfredo Ribera y, sobre todo, Alberto Hernández Solé (bajo el seudónimo "H. Trebla").

de *Música Viva* se desmarcó de las apreciaciones del musicólogo Otto Mayer-Serra en otra conferencia para el Ateneu Polytechnicum: “nos limitamos a ofrecerla a la consideración de nuestros lectores”, apuntaba la nota previa, pero “no nos hacemos, empero, solidarios de las ideas expuestas en la misma”. Para Mayer-Serra, como para el Adolfo Salazar de los años treinta:

El jazz pierde cada día más, por su importación a Europa, sus caracteres esenciales. Lo que oímos paseando por la Rambla o escuchando nuestro aparato de radio no es la selección de una producción de élite, sino la selección de la banalidad, de la vulgaridad, en fin, de una clase de música que casi no tiene nada de común con lo que el jazz fue en sus comienzos (La conferencia de Otto Mayer, 1935, p. 6).

Al igual que los críticos, los líderes de orquestas de jazz entrevistados en *Jazz Magazine*, como Martín Lizcano de la Rosa, Vicente Montoliu, José Moro, José Ribalta o Sigfredo Ribera, diferenciaban entre el jazz *straight* y el *hot* pero atribuían a ambos la capacidad de ser “auténticos”. En cambio, se mostraban mucho menos restrictivos en sus gustos que Samper o Tendes, así como alejados por completo de las posturas de Salazar o Mayer-Serra: citaban indistintamente a los estadounidenses Fletcher Henderson, Louis Armstrong, Duke Ellington, Paul Whiteman y Glen Gray, los británicos Harry Roy, Ray Noble, Jack Hylton y Ambrose como sus intérpretes de referencia, y a los belgas Peter Packay y David Gee entre sus compositores predilectos.

En todo caso, si bien Armstrong y Ellington fueron los modelos del jazz tanto para los críticos como para los músicos, la impresión general es que el esencialismo de Panassié y buena parte de la revista *Jazz Hot* a finales de los años treinta no estuvo presente ni en *Música Viva* ni en *Jazz Magazine*. En este sentido, ambas publicaciones mostraron una línea estética ajena a las controversias que se estaban produciendo en otros clubes europeos, y particularmente en Francia, al igual que la siguiente publicación del Hot Club en los años cuarenta, *Ritmo y melodía* (Iglesias, 2017, pp. 175-181; Luján, 2018).

El Hot Club de Barcelona fue una asociación casi exclusivamente integrada por varones. Cuando la aficionada Pilar Arqués visitó su sede, la redacción señaló que se trataba de “una de las pocas *fanwomen* del jazz que podríamos encontrar en nuestra ciudad” (“Correo de colecciones”, 1936). La extrañeza de los redactores de *Jazz Magazine* ante la asistencia de mujeres a algunas audiciones y conferencias constata que el público femenino también era una excepción en las actividades del Hot Club. En todo caso, las mujeres no estuvieron completamente ausentes en las revistas oficiales de la asociación: la portada del número cinco de *Música Viva* (junio-julio de 1935) estuvo dedicada a la cantante y líder de orquesta Ina Ray Hutton, y la

del número siete de *Jazz Magazine* (abril-mayo de 1936) a Edythe Wright, vocalista de la orquesta de Tommy Dorsey. Asimismo, fueron frecuentes en las revistas los anuncios de las principales agrupaciones femeninas de la época, como Soro y sus Girls Sinfónicas o la orquesta de Magda Samos.

Más llamativos son tanto el espacio como los calificativos dedicados en *Jazz Magazine* a una figura hoy relegada por las historias del jazz, la trompetista y cantante Valaida Snow. En 1930 ya había actuado por todo Estados Unidos, así como en China, Egipto, Turquía, Yugoslavia, la Unión Soviética, Alemania, Francia, Finlandia, Dinamarca y Suecia. Al año siguiente dirigió en Broadway la orquesta de la célebre revista *Rhapsody in Black*, de Lew Leslie, y en 1933 produjo, arregló y dirigió otro espectáculo en The Grand Terrace de Chicago con la orquesta de Earl Hines. En 1936 era admirada en todo el mundo, particularmente en los países escandinavos (Miller, 2007). En la crítica a uno de sus discos, editado en Barcelona, Surís Palomé señaló la relevancia de Snow en la escena jazzística de entonces:

Entre los nuevos valores recientemente revelados en el campo del jazz, el nombre de Valaida brilla ya con singular prestigio y atrae poderosamente, con justificadas presencias, la atención de los que están al corriente de la evolución de la música swing más allá de nuestras fronteras. Pocos son los discos de esta extraordinaria artista —cantante y trompetista de méritos excepcionales— que, habiendo llegado a manos privilegiadas en estos últimos meses, nos habían dado de ella las primeras impresiones, causándonos el más vivo estupor. Hoy podrá entrar fácilmente en todas las colecciones un disco de Valaida, gracias al oportuno interés de nuestra firma Compañía del Gramófono Odeón, que acaba de editarlo. [...] Diríamos que en el arte de Valaida se condensan y adquieren su más aguda expresión las mejores cualidades emotivas del jazz, desprovistas de toda aspereza pero conservando todo el vigor y la savia original que vivifican esta música (Surís Palomé, 1936).

Partituras, discos, radio y cine

El Hot Club estuvo particularmente ligado a la editorial barcelonesa Unión de Compositores. Barcelona fue en los años treinta el centro neurálgico de la edición de partituras de jazz en España. En los catálogos de la Unión de Compositores puede apreciarse que la cantidad de fox-trots publicados entre 1935 y 1936 fue muy superior a la de tangos o rumbas y solo comparable al número de pasodobles. En la primera mitad de los años treinta, había dominado el jazz “blanco” y la influencia del blues había sido muy escasa. En 1935, la forma mayoritaria seguía siendo la sucesión de *chorus* o estribillos sucesivos de 32 compases (normalmente tres, debido al límite de tres minutos por cara impuesto por el disco de 78 r.p.m.), a veces con

una estrofa intercalada, en las que se combinaban dos temas armónicamente contrastantes. No obstante, este predominio del jazz hecho principal o exclusivamente por blancos no fue en modo alguno absoluto, y fue dejando paso a un progresivo aumento de elementos característicos del jazz afroestadounidense, fundamentalmente de los grupos de Louis Armstrong y de *big bands* neoyorquinas como las de Fletcher Henderson o Duke Ellington.

A principios del verano de 1935, la revista *Música Viva* listaba 61 orquestas de jazz en activo solo en Barcelona, y en los meses siguientes surgieron bastantes más, entre ellas las de los Hot Clubs de Granollers y Vilafranca. Las *big bands* españolas más activas durante la Segunda República y que aparecieron regularmente en las páginas de las revistas del Hot Club, como Demon's Jazz, Matas Band, Napoleon's Band, Casanovas Orchestra, Crazy Boys, Montoliu, Pingüinos, Emporium, Syncopaters y Los Miuras de Sobré, de Barcelona, y Los Vagabundos, Moltó, Casablanca Boys, K.D.T., Colman, Ibarra, Iris Serenaders, Ibarra, Los Axejos y Los Orfeo, de Madrid, interpretaban jazz *straight* y *hot* en los mismos conciertos. Por otra parte, músicos como Antonio Matas (piano), José Ribalta y Joe Moro (trompetas) o Sebastián Albalat y Salvador Durán (clarinete y saxofón tenor) mostraban en sus grabaciones una fuerte influencia de Earl Hines, Duke Ellington, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Coleman Hawkins, Ben Webster, Sidney Bechet, o Johnny Dodds.

De hecho, el *hot* se puso de moda en España desde finales de 1935, particularmente en Cataluña, en paralelo a la proliferación de las asociaciones y de los discos estadounidenses de jazz. En enero de 1936, el violinista Juan Fernández Viguria lamentaba que en España se estuviera suprimiendo el violín en las orquestas de jazz, algo que según él no sucedía entonces en Francia (Fernández Viguria, 1936). También el primer vicepresidente del Hot Club de Barcelona y uno de los compositores españoles de jazz más importantes, Juan Durán Alemany, protestó en la revista *POM* de Madrid contra la preferencia por los autores extranjeros, el aumento de la improvisación y el creciente protagonismo de los saxofones en detrimento de la cuerda:

Parece que aquí a las orquestas las ha invadido un afán de dejar a los autores españoles sin solvencia artística, y esto, a más de ser una desatención, indica desprecio a todo lo producido por nosotros. Sé que en Madrid tienen un poco más de interés por la producción española; pero en Cataluña es verdaderamente deprimente lo que está pasando. Todas las orquestas, buenas y malas, se han dedicado de lleno a ejecutar los Casalomas, Calloways, etc., y dedican horas de ensayo para estos números (que la mayor parte de ellos no dicen nada ni gustan al público) y, en cambio, cuando reciben un número español, el mejor trato que le dan es tirarlo al cesto de los papeles. [...] Antes de comprar un número de hot, consultad con vuestro portamonedas y veréis que es muy triste soltar seis o siete pesetas por un

número que todo lo más que os servirá será para que os digan que metéis mucho ruido. [...] En América no se ejecuta ningún número de éstos. Yo, que he oído las mejores orquestas: "Whiterman" [sic], "Ray Noble", "Rudy Wallée", etc., incluso el mismo Duke Ellington, os diré que no hacen este género; además, la tendencia de las orquestas americanas actualmente es a lo más melódico y sencillo; pero con unos arreglos estupendos y agradables. Se aumenta la cuerda y se suprimen los saxos. [...] Ya veis, pues, profesores de las orquestas que, queriendo seguir la moda, os pasáis de listos: en América hace ya más de dos años que no se usa el género "hot" estridente (Durán Alemany, 1936).

A esta moda también ayudó la mayor facilidad para conseguir discos de jazz *hot*. Bajo la dirección artística de Manuel Salinger, la Compañía del Gramófono-Odeón publicó en 1935 y en 1936 dos recopilatorios que, bajo el nombre común de *Hot Álbum*, impulsaron "más de una conversión al aspecto musical por el que suspiramos" (Andreu, 1935). Todas las grabaciones pertenecían al catálogo de la discográfica estadounidense Victor Records (Papo, 1985, p. 36). El primer volumen reunió grabaciones de las orquestas de Duke Ellington, Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Joe Venuti, Frankie Trumbauer, The Dorsey Brothers, y McKenzie and Condon's Chicagoans, así como el dúo integrado por Eddie Lang y Lonnie Johnson; el segundo, de las agrupaciones de Duke Ellington, Benny Goodman, Cab Calloway, Bennie Moten, Jimmie Lunceford, Mills Blues Rhythm Band, Gene Gifford, Tiny Parham y Fess Williams. Por otra parte, los aficionados al jazz disponían de una tienda en Barcelona, Modern Radio, situada en la Ronda de San Pedro, número 14, que se preciaba de tener las últimas novedades del *hot*, procedentes del Reino Unido, realizaba audiciones de discos los jueves por la tarde y ofrecía a los socios del Hot Club un descuento del 10% en sus compras (Discos Hot Jazz, 1936; Modern Radio, 1936).

Durante la Segunda República, los aparatos receptores de radio aumentaron de unos escasos 50.000 en 1931 a más de 300.000 en los inicios de la guerra civil (Viñao, 2004, p. 216) y la música grabada se consolidó como principal modalidad de emisión musical radiofónica (Arce, 2008, p. 179). La retransmisión de los registros sonoros aumentó tanto que la escasa reglamentación de los derechos de autor derivados de la reproducción pública de música grabada generó en aquellos años numerosos enfrentamientos entre radios y discográficas (Bilbao Salsidua, 2013, pp. 149-150). Con el asesoramiento de miembros del Hot Club, Radio Associació de Catalunya emitió todos los sábados por la noche un programa dedicado al jazz, en el que se utilizaban discos pero también se retransmitían actuaciones en directo. Su regularidad permitía organizar con antelación audiciones y bailes que fueron importantes vehículos de difusión del jazz en Cataluña. Además, en *Jazz Magazine* se recomendaba a los socios que escucharan regularmente la emisora francesa Poste

Parisien, particularmente ligada al Hot Club de France, en la que tenían un particular protagonismo tanto las agrupaciones y solistas que entonces actuaban en París como las orquestas *hot* afroestadounidenses (Breaks, 1935).

Las películas más exitosas del cine norteamericano a finales de la Segunda República fueron las comedias musicales, que a menudo contaron con música de jazz. Hay que destacar los filmes protagonizados por la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers para la compañía RKO, como *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, 1934), *Roberta* (1935) y *Sombrero de copa* (*Top Hat*, 1935). Si entonces una película estadounidense solía mantenerse en cartelera una media de una semana, estas tres comedias permanecieron entre tres y cinco, tanto en Barcelona como en Madrid. La RKO había llegado a España en 1934 y se había instalado precisamente en Barcelona, a través de su filial Radio Films. *Jazz Magazine* sirvió como un extraordinario medio de promoción de sus películas, que ocuparon regularmente varias páginas de la revista y que el Hot Club proyectó en sus festivales de jazz. La colaboración con Radio Films se inició en 1935, cuando el Hot Club patrocinó el estreno de *La alegre divorciada* en el Cine Astoria (Casadevall, 1935), y continuó hasta la guerra civil. En junio de 1936, *Titán Radio*, órgano oficial de Radio Films, reconocía el papel del Hot Club en la extraordinaria acogida del público a *Sombrero de copa*:

En Barcelona, después del éxito resonante de *La alegre divorciada*, la bellísima musical estrenada en los comienzos de la temporada que ahora fenece, era muy difícil pensar en otro éxito que pudiera superar a aquél. Cuando llegó en prueba privadísima tan sólo para el alto personal de la radio *Sombrero de copa*, ya todos pronosticaron que esta cinta sería el más resonante de los triunfos. [...] Se estrenó el Sábado de Gloria en el cinema Astoria, en una sesión de gala patrocinada por el Hot Club, y se mantuvo en el cartel de dicho salón cuatro semanas, sin interrupción alguna, llenando de bote en bote todas las funciones de tarde y noche (El estreno de *Sombrero de copa*, 1936).

La notoriedad de estas comedias musicales norteamericanas provocó el creciente interés de algunos compositores por el cine. Los miembros del Hot Club de Barcelona crearon o grabaron la música para varios de los largometrajes más exitosos de la inmediata preguerra. Particularmente importantes fueron las creaciones de José María Castellví. La orquesta Jaime Planas y sus Discos Vivientes había participado en su comedia musical *Mercedes*, estrenada en 1933 en Barcelona con escaso beneplácito de la crítica pero entusiasmo total del público, que llenó el Kursaal "todos los días por tres veces" (Carrasco, 1933). Al año siguiente, Castellví contó con la orquesta Crazy Boys, luego también vinculada al Hot Club, para su siguiente comedia musical, *¡Viva la vida!*, que mereció una crítica a toda página en el primer número de *Música Viva*.

No obstante, la principal película de Castellví vinculada por completo al Hot Club de Barcelona fue *¡Abajo los hombres!*, estrenada en Barcelona el 23 de enero de 1936. Prácticamente toda la música del film está compuesta e interpretada por socios ilustres como los pianistas y directores Pascual Godes, Martín Lizcano de la Rosa, Antonio Matas, Francisco Casanovas, Sebastián Albalat y Vicente Montoliu (Romaguera i Ramió, 2002, vol. 1, p. 75). Estaba concebida como una suerte de vodevil con *girls* y elementos sicalípticos que suscitaron polémica: tras su estreno en Madrid, el 3 de febrero de 1936, fue calificada como “pornográfica” por los críticos de diarios como *ABC* o *La Época*. La película contenía el primer gran éxito del jazz *hot* en España, el fox-trot *La colegiala*, de Antonio Matas, que adaptaba a la voz de Carmelita Aubert la versión de *St. James Infirmary* grabada por Louis Armstrong en 1928, manteniendo la progresión de blues, la textura responsorial y tanto las *blue notes* como el *swing* de la melodía (Iglesias, 2015, pp. 182-183).

Actividades musicales del Hot Club

En un principio, los conciertos del Hot Club de Barcelona fueron actuaciones esporádicas e informales. Ya en mayo de 1935 se celebró un recital del pianista judío-alemán Martin Roman que suscitó elogios unánimes. Roman, que en 1929 había acompañado a Sidney Bechet, había huido de Alemania en 1933, tras el ascenso de los nazis al poder, y más tarde sería un superviviente de Auschwitz (Kater, 1992, pp. 21 y 41). Aquel mismo mes, el Hot Trío formado por Antonio Matas (piano), Alberto Martí Michelena (violín y trombón) y Pablo Rodríguez (batería) actuó en el local del Hot Club. El primero era el líder de la Matas Band, los otros dos formaban parte de Los Miuras de Sobré (Pujol Baulenas, 2005, p. 45). También lo hizo la prestigiosa orquesta Los Vagabundos, creada en San Sebastián en 1933 pero entonces residente en Madrid y liderada por el saxofonista tenor Napoleón Zayas, que acababa de debutar en el cabaret La Buena Sombra de Barcelona.

El primer gran acto público organizado por el Hot Club fue el “Festival de Jazz Hot” que se celebró en el flamante y distinguido cine Astoria el 18 de julio de 1935, justo un año antes de que la sublevación militar contra la Segunda República se extendiese a la península ibérica. Superó todas las expectativas de éxito, ya que las localidades se agotaron muy pronto y mucha gente que pretendía asistir no pudo entrar. Se proyectaron fragmentos de películas y cortometrajes como *Mills Blue Rhythm Band* (1934), *Symphony in Black* (1935), con la orquesta de Duke Ellington, *Feminine Rhythm* (1935), con Ina Ray Hutton and Her Melodears, y la más aplaudida de todas, el filme animado *Minnie the Moocher* (1932), con Betty Boop y la música de la orquesta de Cab Calloway. Completaron el festival las actuaciones del Hot Trio

y de la orquesta Los Vagabundos. Esta última era entonces una de las principales orquestas españolas, identificada recurrentemente en las entrevistas de *Jazz Magazine* como predilecta de los músicos barceloneses. Aunque su actuación fue muy aplaudida, el crítico del diario *La Publicitat* señaló que:

Si tuviéramos que oponerles algún reparo, sería únicamente por haber incluido en el programa la pieza titulada *Ebony Rhapsody*, de la que creemos es autor Duke Ellington. Hemos de desear que nuestros músicos tengan en buen gusto de rechazar estas profanaciones que nada puede excusar (La prensa y el primer festival, 1936).

Como es sabido, *Ebony Rhapsody*, compuesta por Sam Coslow y Arthur Johnston, pero grabada y convertida en célebre por Ellington, utiliza como tema principal una de las melodías de la *Rapsodia Húngara número 2* de Franz Liszt. Este es uno de los primeros testimonios españoles de la polémica sobre la adaptación de obras clásicas al jazz, que más tarde constituirá una de las obsesiones de los musicógrafos del primer franquismo y se saldará en agosto de 1942 con la prohibición de este tipo de hibridaciones por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo (Martínez del Fresno, 2001, p. 75).

En el local del Hot Club no solo podía escucharse jazz. Un buen ejemplo fue la actuación que ofrecieron el pianista Antonio Matas y el saxofonista Francisco Casanovas, el 22 de agosto de 1935. Casanovas había residido varios años en el extranjero, particularmente en Francia, en la India y en Estados Unidos, y entonces era uno de los saxofonistas más virtuosos y reputados de Europa (Asensio Segarra, 2012, pp. 212-220). El programa estuvo integrado por obras clásicas como el famoso y complicado *Concierto en mi menor para saxofón alto y piano*, Op. 102 (1925), de Jascha Gurewich, pero también por piezas de Frank Trumbauer o Rudy Wiedoeft. Casanovas añadió al repertorio una composición suya dedicada al Hot Club y titulada *Rippo Fox*.

Por las mismas fechas tuvo lugar el concierto en el Hot Club de la orquesta Clarence Nemir, de Austin (Texas), una joven agrupación blanca que aquel verano estaba actuando en el Casino San Sebastián de Barcelona (Casadevall, 1935). Uno de los músicos de la orquesta que participó en aquel concierto, el saxofonista Gene Hall, aprendió durante aquella estancia en España sus primeras lecciones como arreglista (Cogswell, 1993). En 1947, Hall desarrollaría y presidiría el primer programa universitario específico sobre jazz en Estados Unidos, todavía denominado "dance band": el de la North Texas University en Denton (Prouty, 2012, p. 53).

El Segundo Festival del Hot Club, que también proyectó el largometraje *La alegre divorciada* y varios cortometrajes estadounidenses, tuvo lugar en octubre de 1935

y sirvió como presentación de la Orquesta del Hot Club, dirigida por Antonio Matas. La agrupación estaba integrada por trece músicos seleccionados entre las mejores agrupaciones de jazz de Barcelona: al saxofón alto estaban Rodrigo Roy, de Demon's Jazz, y José Domínguez, de Matas Band; al tenor, Sebastián Albalat, de Napoleon's Band, y Salvador Durán, de Los Miuras de Sobré; a la trompeta, José Masó, de Los 16 Artistas Reunidos, José Ribalta, de Demon's Jazz, y Magín Munill, de Napoleon's Band; al trombón, Fernando Carriedo, de Matas Band, y Francisco Gabarró, de Los Miuras de Sobré; en la sección rítmica figuraban Antonio Matas, pianista y líder de la Matas Band, Antonio Rusell, contrabajista de Casanovas Orchestra, Steve Erikson, guitarrista de Demon's Jazz, y José Bellés, batería de Napoleon's Band (Papo, 1985, p. 30; Pujol Baulenas, 2005, p. 44).

Varios de estos músicos desarrollaron exitosas trayectorias después de la guerra civil, olvidadas hasta muy recientemente. Entre los que emigraron cabe destacar al trombonista Francisco Gabarró (1914-1990), violonchelista de formación y alumno de Pau Casals. Tras el inicio de la guerra civil española se marchó con la Casanovas Orchestra primero a Francia y luego a la India, donde permaneció durante más de una década. A finales de los años cuarenta se afincó en el Reino Unido, donde llevó a cabo una frenética actividad como violonchelista. Fue miembro del Ariel Quartet y de la London Symphony Orchestra, y actuó como solista con la National Philharmonic Orchestra. Por otra parte, se convirtió en uno de los principales violonchelistas de estudio de Londres en los años sesenta. Cabe destacar su participación en el único álbum de estudio que Frank Sinatra grabó fuera de Estados Unidos, *Sinatra Sings Great Songs from Great Britain* (1962), en la banda sonora de las primeras películas de James Bond y en dos célebres canciones de The Beatles: fue chelista en el cuarteto de cuerda de "Yesterday" (*Help!*, 1965) y en la orquesta de "A Day in the Life" (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967)⁸.

La *big band* del Hot Club volvió a actuar en los eventos más importantes organizados por la asociación antes de la guerra civil: los conciertos conjuntos ofrecidos por el saxofonista, trompetista y líder de orquesta Benny Carter y el Quintette du Hot Club de France (liderado por el guitarrista Django Reinhardt y el violinista Stéphane Grappelli) el 29 de enero, en el cine Coliseum, y el 31 de enero, en el Palau de la Música. Los conciertos llevaban meses preparándose. En el número de *Jazz Magazine* de septiembre-octubre de 1935, Charles Delaunay ya confiaba en

8. Simon Berrill está a punto de publicar una biografía de Gabarró en la editorial Arpeggio, titulada *Francisco Gabarró (1914-1990): Un músico entre dos mundos*. Agradezco encarecidamente a Miquel Bernadó y al propio Berrill la información sobre Gabarró.

que "pronto tendrán ocasión de oír al quinteto en carne y hueso si, como todo hace presumir, los Hot Club de Barcelona y París encuentran una fórmula de acuerdo para la organización de conciertos en España" (Delaunay, 1935). El día de año nuevo de 1936, el Hot Club abandonó su local "caluroso, pequeño, y mal acondicionado" de Cortes, número 719, e inauguró su nueva y elegante sede social en el Passeig de Gràcia, número 35. Para celebrarlo, sus responsables organizaron su tercer festival e hicieron un último esfuerzo por llevar a Barcelona a los músicos de jazz más importantes que se encontraban entonces en Francia.

Benny Carter había llegado a París en junio de 1935 y a principios del año siguiente había ofrecido allí tres conciertos con el grupo de Reinhardt y Grappelli. Aquel mismo enero de 1936 se firmó un contrato para los que iban a ser los dos primeros conciertos del Quintette du Hot Club fuera de Francia, a razón de 3.500 francos por actuación (Delaunay, 1981, p. 229). El pianista afroestadounidense Garnet Clark, cuya presencia fue publicitada en un principio, finalmente no acudió a Barcelona (Papo, 1985, p. 32). Nicolás Surís Palomé describió con orgullo la espectacular acogida de las actuaciones:

El aspecto de los locales durante los conciertos era magnífico. Un auditorio devoto, entusiasta, caldeó la atmósfera con sus atronadoras ovaciones, después de escuchar las interpretaciones con un silencio impresionante, que para sí quisieran los más empingorotados conciertos clásicos (Surís Palomé, 1936).

Dado el éxito de los dos primeros conciertos, un empresario local organizó por su cuenta un tercer concierto el 2 de febrero, en el Teatro Olympia. Sin embargo, el público que acudió no fue tan numeroso como se esperaba y el empresario desapareció con las exiguas ganancias, sin pagar a Benny Carter ni al Quintette du Hot Club de France (Papo, 1985, p. 32). Este incidente es el origen de un mito según el cual los músicos nunca recibieron el dinero de sus conciertos en Barcelona y volvieron a París "without so much as a brass farthing in their pockets, [...] only a miserable Catalonian sausage to chew on between the five of them!" (Delaunay, 1981, p. 83). Conviene matizar esta leyenda, elaborada literariamente por Charles Delaunay en su biografía de Django Reinhardt y luego asumida por Ludovic Tournès, Michael Dregni y Anne Legrand (Tournès, 1999, p. 49; Dregni, 2006, p. 112; Legrand, 2009, p. 87). El Hot Club pagó a los músicos lo acordado en el contrato: 3000 francos por adelantado antes de que los músicos llegaran a Barcelona, y otros 4000 una vez terminadas las dos actuaciones. De hecho, según Papo, el resultado deficitario de ambas sesiones generaría tensiones luego en el seno de la asociación. El concierto del Teatro Olympia, en el que Stéphane Grappelli se negó a actuar, no estaba previsto inicialmente ni fue organizado por el Hot Club (Papo, 1985, p. 32). Sí está claro

que las actuaciones generaron una agria polémica entre la mayoría de los críticos de Barcelona, que los celebraron como una prueba de la modernidad de la ciudad, así como de la inexorabilidad del arte moderno, y algunos tradicionalistas:

Que los negros americanos o los negros oceánicos se entusiasmen con esta clase de música primaria, que no es otra cosa que una especie de excitante fisiológico con su ritmo trepidante y con sus síncopas constantemente repetidas, nos parece una cosa del todo natural, pero que nosotros, los blancos de Occidente, que hemos pasado por toda una civilización en la cual sobresalen, entre otros, los nombres de Beethoven, Bach, Mozart, este último sobre todo, Schubert, Schumann, etc., tengamos que sentirnos negros y que algún músico admita seriamente todo esto y haga su apología, nos parece del todo indecoroso y hasta vergonzoso. [...] Opinamos y pensamos que todo esto, en el fondo, es una suerte de epidemia que, tarde o temprano, ha de desaparecer. Ya va desapareciendo en muchos sitios. Nosotros creemos cumplir un deber diciendo que el jazz es indigno del todo de nuestra civilización; que no tenemos necesidad alguna de retroceder hasta este primitivismo salvaje, y que debemos reaccionar fuertemente a favor de lo nuestro, que hemos conquistado a fuerza de largos años de estudio, de trabajo y de cultura espiritual (Llongueras, 1936; citado en Surís Palomé, 1936, pp. 1-2).

En las páginas de *Jazz Magazine* se transcribieron las críticas positivas de los conciertos y esta del compositor y pedagogo Joan Llongueras para *La Veu de Catalunya*, que Nicolás Surís Palomé calificó como “una réplica pintoresca a las opiniones generalmente entusiastas vertidas por los demás críticos” sobre aquellas excepcionales actuaciones. Sin embargo, la de Llongueras no fue la única diatriba contra los conciertos del Hot Club. Ni siquiera fue la más significativa. Notablemente dolido porque el jazz hubiera hecho acto de presencia en el Palau de la Música Catalana, templo de la música “seria” en Barcelona, Frederic Lliurat escribió en la *Revista Musical Catalana*:

Entre els músics, són molts els que pensen que el jazz és un art infantívol. I creuen, els susdits músics, que es tracta, en veritat, d'un moviment que hom podria qualificar de marxa enrera (moviment semblant, en el fons, a certes manifestacions—també infantívols—de les altres arts belles, i lligat, de faisó íntima, amb tots els relaxaments—indumentària, manera de viure, de tractar-se actualment els homes, etc.—que sorgeixen avui, insistentment, naturalment, al nostre entorn). Altres afirmen, en canvi, que el jazz ha de donar una vida nova a l'art dels sons dels nostres dies. I molts grans músics empren, en efecte, els sorolls i els ritmes i les síncopes del jazz. Nosaltres creiem (ho direm amb franquesa) que es tracta, en realitat, d'una passa, d'un viciet, d'una moda passatgera. Admirem, certament, la traça de certs executants; contemplem, encuriosits, la trepidació

insistent, poc variada, dels músics (que es mouen, sovint, com si fossin víctimes d'un atac epilèptic o com si volguessin imitar, modestament, la mímica innocent del bons simis); gustem, en fi, el caràcter de les síncopes (que ja no ens sobten, a causa de l'abús que hom fa d'un truc ja un xic gastat, rebregat). Trobem, amb tot, que el jazz és un art ben palesament primitiu, i ben digne dels homes senzills que el practiquen. Però ens sentim ja massa civilitzats, massa saturats, tanmateix, d'art j a fet, ja ben constituït, per admetre el jazz seriosament. Afegirem el següent: que entre les provatures, filles del ritme o trepidació insistent de la música dels negres, que havem sentit o que havem llegit; entre els assaigs de certs músics, per tal d'incorporar a la música l'art que podríem dir-ne *negre*, no coneixem cap obra veritablement transcendental. Tot fa l'efecte de simples boutades, eixides, ultra de l'art negre, del sentir dels nostres temps. Dels nostres temps que es caracteritzen, ai las, per la manca de grans ideals, i per una cada dia més marcada afició als entreteniments i a les impulsions generalment frèvols... o algun cop grolleres. Car l'home tendeix avui, es diria, a tomar-se impulsiu. I la impulsió s'imposa, per damunt de la reflexió. [...] L'artista culte ha d'ésser curiós i ha de servir-se, si l i plau, de totes les troballes, de totes les manifestacions interessants de l'art dels sons (ritmes, tonalitats, caients melòdics, coloracions). Arreu hom pot trobar un procediment nou, una suggestió. Però d'aquí a engrescar-se, per exemple, sistemàticament, amb el jazz hi ha una bella distància! Formulades les nostres observacions, farem constar que *l'Orquestra de l'Hot-Club de Barcelona* i el *Quintet de l'Hot-Club de França* practiquen amb traça el ritme insistent del jazz. Aplaudim també les entremaliadures de Bennie Carter en servir-se del saxofó i d'altres instruments. Però tot ens sembla, tanmateix, un art inferior, no encara propi d'una sala de concerts. D'una sala de concerts on sentim cançons nostrades i on escoltem música de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Brahms, de Strauss, de Debussy (Lliurat, 1936).

Los reparos de Lliurat fueron menos vehementes y toscos que los de Llongueras, pero no menos ácidos, y a buen seguro más dolorosos para los miembros del Hot Club. La reflexividad y el prestigio de Lliurat, que había sido alumno de Felipe Pedrell y Enrique Granados, así como fundador de la propia *Revista Musical Catalana*, disuadieron presumiblemente a los redactores de *Jazz Magazine* de reproducir su dictamen en la revista. Lo que resultaba evidente era que, a pesar de todo, el jazz seguía teniendo sus detractores, cuando no enemigos, entre los más eminentes musicógrafos de la Segunda República. Y ello vuelve más meritoria, si cabe, la labor de quienes integraron el Hot Club.

Conclusión

Los medios y redes iniciales del Hot Club de Barcelona revelan un discurso sobre el jazz particularmente plural en lo que respecta a cuestiones artísticas, raciales, de autenticidad y de género, una escena musical que desafía dicotomías simplificadoras como local-global, popular-culto o profesional-amateur, y la importancia del jazz como mediador activo en la transformación de la industria discográfica y editorial, la radio y el cine en la España de la Segunda República. La primavera de 1936 dibujaba un horizonte alentador para el Hot Club, con medio millar de socios, una excelente orquesta, vínculos sólidos con otros clubes europeos y varias actividades de prestigio a sus espaldas. La sublevación militar de julio de 1936 y la guerra civil asestaron un duro golpe a muchos de aquellos aficionados al jazz. El Hot Club no desapareció durante el conflicto, pero sus actividades estuvieron marcadas por la revolución social que los sindicatos llevaron a cabo en Barcelona y tuvieron un carácter sustancialmente diferente a las de preguerra. El local del "Hot Club Catalá", como se denominó en la prensa y los programas, fue colectivizado y sus recursos fueron empleados en un proyecto social cuyo objetivo fue abrir los privilegios de la élite al pueblo. Cuando Barcelona fue conquistada por los sublevados, en febrero de 1939, los enemigos del jazz vieron su oportunidad de imponer su criterio, amparados por el nuevo régimen fascista, ultracatólico y tradicionalista del general Franco (Iglesias, 2017).

Referencias

- Atkyer, F. y McDonough, J. (Eds.). (1995). *Down Beat: 60 Years of Jazz*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Alonso González, C. (2009). "Mujeres de fuego": ritmos "negros", transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 135-166.
- Andreu, P. (1935). Correo de colecciones. *Jazz Magazine*, 2 (septiembre-octubre), 4.
- Aragonés, J. (1935). Los negros, niños grandes. *Música Viva*, 2 (marzo), 4-5.
- Arce, J. (2008). *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Arce, J. y Alonso, C. (2019). From the Chotis to the Charleston: Jazz in Spanish Films prior to the Civil War. En E. Wennekes, E. y E. Audissino (Eds.), *Cinema Changes: Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack* (pp. 133-151). Turnhout: Brepols.
- Asensio Segarra, M. (2012). *El saxofón en España*. Madrid: Gerüst.
- Barcelona Jazz Club. (1935). *Música Viva*, 2 (marzo), 5.
- Bardavío, S. e Iglesias, I. (2012). Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural. *Studi Ispanici*, 37, 193-210.

- Bellver, C. G. (2010). *Bodies in Motion: Spanish Vanguard Poetry, Mass Culture, and Gender Dynamics*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Breaks. (1935). *Jazz Magazine*, 3 (noviembre), 22.
- Carrasco, F. (1933). Los estrenos: "Mercedes", en el Kursaal, *La Vanguardia*, 11 de mayo, 13.
- Casadevall, P. (1935). Hot Club de Barcelona: Crónica y noticiario oficial. *Jazz Magazine*, 2 (septiembre-octubre), 1.
- Cogswell, M. (1993). Gene Hall: In His Own Words. *Jazz Educators Journal*, 25 (3), 38-40.
- Cravinho, P. (2016). Historical Overview of the Development of Jazz in Portugal, in the First Half of the Twentieth Century. *Jazz Research Journal*, 10 (1-2), 75-108.
- Crónica. (1935). *Música Viva*, 5 (junio-julio), 1.
- Davidson, R. A. (2009). *Jazz Age Barcelona*. Toronto: University of Toronto Press.
- Del Arco. (1960). Mano a mano: Pedro Casadevall. *La Vanguardia Española*, 16 de marzo, 27.
- Delaunay, Ch. (1935). Carta de París, *Jazz Magazine*, 2 (septiembre-octubre), 9.
- Delaunay, Ch. (1981). *Django Reinhardt*. Gateshead: Ashley Mark.
- Discos Hot Jazz. (1936). *Jazz Magazine*, 7 (abril-mayo), 3.
- Dregni, M. (2006). *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*. Oxford: Oxford University Press.
- Durán Alemany, J. (1936). Desde Barcelona: Comparando. *POM*, 5 (febrero), 7.
- El estreno de *Sombrero de copa* en Barcelona. (1936). *Titán Radio*, 6 (junio), 6.
- El jazz en el cinema. (1936). *La Vanguardia*, 11 de abril.
- Faulín Hidalgo, I. (2015). *Bienvenido, Mr. USA: La música norteamericana en España antes del rock and roll (1865-1955)*. Lleida: Milenio.
- Fernández Viguria, J. (1936). Al volver de París: observaciones sobre música y músicos de baile, *P.O.M.*, 4 (enero), 9.
- García, J. (2012). El trazo del jazz en España, en *El ruido alegre: jazz en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 17-71.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goialde Palacios, P. (2011). La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27. *Musiker*, 18, 497-520.
- Guijarro, J. I. (2013). *Fruta extraña: Casi un siglo de poesía española del jazz*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Heyman, M. (2015). *Music (1924-1939): A History of Belgium's First Jazz Journal*. *Current Research in Jazz*, 7.
- Holguín, S. (2003). *República de ciudadanos: Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Crítica.
- Hot Club de Barcelona. (1935). *Música Viva*, 3 (abril), 3.
- Iglesias, I. (2015). A contratiempo: una breve historia del jazz en España. En J. Ruesga (Ed.), *Jazz en español: derivas hispanoamericanas* (pp. 177-212). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Jackson, J. H. (2003). *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham, Duke University Press.

- Jiménez Millán, A. (2000). La Generación del 27 y el jazz. *Litoral*, 227-228, 181-196.
- Kater, M. H. (1992). *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press.
- La prensa y el primer festival público del Hot Club. (1935). *Jazz Magazine*, 1 (agosto de 1935), 2.
- Lane, J. F. (2014). *Jazz and Machine-Age Imperialism: Music, Race, and Intellectuals in France, 1918-1945*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Legrand, A. (2009). *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30-40*. Paris: Éditions du Layeur.
- Lerena, M. (2013). Nacionalismo vs. cosmopolitismo: modas foráneas y jazz en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX. En J. Marín López et alii (Eds.), *Musicología global, musicología local* (pp. 899-920). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Lerena, M. (2018). "No me olvides": fuentes y apuntes para una memoria del jazz en la Costa Vasca (c. 1917-1927). *Jazz-Hitz*, 1, 73-93.
- Leur, W. van de (2012). "Pure Jazz" and "Charlatanry": A History of *De Jazzwereld* Magazine, 1931-1940. *Current Research in Jazz*, 4.
- Lliurat, F. Concerts de jazz, *Revista Musical Catalana*, 386 (febrero de 1936), 45-46.
- Lopes, P. (2002). *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luján, T. (2018). La revista *Ritmo y Melodía*: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Jazz-Hitz*, 1, 39-56.
- Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras de la música de posguerra. En I. Henares Cuéllar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo Ruiz (Eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (vol. 2, pp. 31-82). Granada: Universidad de Granada.
- Miller, M. (2007). *High Hat, Trumpet, and Rhythm: The Life and Music of Valaida Snow*. Toronto: Mercury.
- Modern Radio. (1936). *Jazz Magazine*, 7 (abril-mayo), 4.
- Nicholson, S. (2014). *Jazz and Culture in a Global Age*. Boston: Northeastern University Press.
- Noticiero. (1936). *Jazz Magazine*, 8 (junio), 1.
- Olivella, J. (1935). Al margen de un film: Harlem se divierte. *Jazz Magazine*, 6 (septiembre-octubre), 19.
- Panassié, H. (1935). El swing, *Música Viva*, 2 (marzo), 17-18.
- Papo, A. (1985). *El jazz a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Patrick, B. D. (2008). Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia. *Hispania*, 91 (3), 558-568.
- Pérez Gasco, A. (2009). Benny Carter and the QHCF in Barcelona (Jan 29 & 31, 1936). *Mule Walk & Jazz Talk*. Recuperado de <http://thereisjazzbeforetrane.blogspot.com/es/2009/04/benny-carter-and-qhcf-in-barcelona-jan.html>.
- Prouty, K. (2012). *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Pujol Baulenas, J. (2005). *Jazz en Barcelona, 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.

- Romaguera i Ramió, J. (2002). *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Salazar, A. (1934). La vida musical: música contemporánea en la Sociedad de Cursos y Conferencias: Poulenc, Rieti, Berg, Weill. - G. Pittaluga, *El Sol*, 14 de junio, 4.
- Stowe, D. W. (1994). *Swing Changes: Big Band Jazz in New Deal America*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Surís Palomé, N. (1936). ¡Así se hace la crítica! *Jazz Magazine*, 6 (marzo), 1-3.
- Surís Palomé, N. (1936). Discografía. *Jazz Magazine*, 6 (marzo), 3.
- Surís Palomé, N. (1936). Hot Club de Barcelona: Crónica y noticiario social. *Jazz Magazine*, 5 (febrero), 2.
- Tournès, L. (1999). *New Orleans sur Seine: Histoire du jazz en France*. Paris: Fayard.
- Valcárcel, Juan (1936). Crónica con divagaciones desde Madrid. *Jazz Magazine*, 8 (junio), 12-13.
- Valcárcel, J. (1936). ¿Qué es el swing? *POM*, 6 (marzo), 12-13.
- Viñao, A. (2004). *Escuela para todos: Educación y modernidad en la España del siglo xx*. Madrid: Marcial Pons.

Fecha de envío: 4/04/2020

Fecha de revisión: 7/05/2020

Fecha de aceptación: 26/05/2020