

La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27

(Cosmopolitan cities at a swing rhythm. Jazz music in the literature of the initial vanguards and the 1927 Generation)

Goialde Palacios, Patricio
Musikene. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.
20007 Donostia – San Sebastián
pgoyalde@musikene.net

Recep.: 16.05.2010
Acep.: 15.03.2011

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 497-520]

Este artículo estudia la presencia de la música de jazz en la literatura española del período de entreguerras, centrando su atención en las primeras vanguardias y la Generación del 27 y su entorno. El jazz como un símbolo de la modernidad aparecerá ligado a los avances tecnológicos, al ambiente cosmopolita de las ciudades y a un afán de universalidad.

Palabras Clave: Jazz. Literatura. Modernidad. Vanguardias. Generación del 27.

Jazz musikak Espainiako gerrarteko literaturan izan zuen presentzia aztertzen da artikulu honetan, lehen abangoardiei eta 27ko Belaunaldiari eta ingurukoei arreta berezia eskainiz. Jazza, modernotasunaren sinbolo gisa, aurrerapen teknologikoei, hirietako giro kosmopolitari eta unibertsaltasunaren aldeko grinari lotuta agertuko da beti.

Giltza-Hitzak: Jazza. Literatura. Modernotasuna. Abangoardiak. 27ko Belaunaldia.

Cet article étudie la présence de la musique de jazz dans la littérature espagnole de la période de l'entre-deux-guerres, concentrant son attention sur les premières avant-gardes et la Génération de 27 et son environnement. Le jazz, comme un symbole de la modernité apparaîtra lié aux progrès technologiques, à l'ambiance cosmopolite des villes et à une soif d'universalité.

Mots-Clés : Jazz. Littérature. Modernité. Avant-gardes. Génération de 27.

1. LA MODERNIZACIÓN DE LAS COSTUMBRES Y DE LA VIDA COTIDIANA

La música de jazz, tras llegar a Europa al término de la Primera Guerra Mundial, se populariza en España en los “felices veinte”, años de prosperidad para ciertos grupos sociales, en los que las grandes ciudades, como Madrid y Barcelona, se transforman siguiendo las modas imperantes del continente. Los espacios de ocio y los hábitos sociales cambian y se renuevan: se introducen los “bares americanos”, que disponen de una pista con orquesta en directo y de sala de juego con ruleta; el *fox-trot* y el charlestón se convierten en los bailes de moda de la juventud más chic; el cine ocupa un lugar de importancia progresiva en el ocio de las clases acomodadas; la radio comienza sus emisiones, difundiendo, entre otras cosas, la nueva música negra; en fin, el deporte se convierte en un espectáculo de masas. En este ambiente moderno, al que tiene acceso un sector restringido de la población, y a través de los bailes ya citados, se introduce en España la música de jazz¹.

En efecto, la década de los años veinte es una etapa de modernización de la cultura y de las costumbres de la vida cotidiana de nuestro país, una época de dinamismo cultural cuya referencia fundamental es Europa, de donde se importan las novedosas corrientes artísticas y las modas y diversiones que hacían furor en un continente que trataba de superar y olvidar los estragos de la guerra. La ciudad se transforma en un espacio marcado por el desarrollo tecnológico, que cambia su fisonomía con nuevos y modernos edificios, con la extensión del alumbrado eléctrico y la proliferación de automóviles, a la vez que se altera la vida doméstica con el uso del teléfono, del gramófono o de la radio. De forma paralela se introducen nuevos productos de consumo, sobre todo en el campo de los espectáculos y de las diversiones, con las nuevas formas de ocio, cuyos paradigmas pueden ser la pasión por el baile, por el cine o los espectáculos deportivos.

La vida social se transforma y cambia sus escenarios: los hoteles de lujo, con rimbombantes nombres extranjeros –Palace, Ritz– y pistas de baile, se convierten en lugares de encuentro y diversión de la minoría social más adinerada; la vida nocturna se extiende y se populariza, concentrándose en las zonas más modernas de las ciudades, allí donde se encuentran los *cabarets* y las salas de baile; la juventud más elegante hace gala de una libertad, hasta entonces inédita, que se manifiesta en las nuevas costumbres –se extienden los cócteles, las bebidas exóticas y la cocaína–, en las modas y en las formas de vestir –se populariza un nuevo tipo femenino, la *flapper* o *garçonne*, una chica joven, delgada y

1. El jazz en esta época es, ante todo, una música para bailar; de hecho, algunos testimonios literarios de la época cuestionan la naturaleza propiamente musical del jazz, por su relación directa con las acrobacias de los pies y de las piernas de sus bailarines. José Bergamín, en su primer libro de aforismos publicado en 1923, señala que “los americanos y los ingleses hacen música como juegan a la pelota, con los pies”; por eso “el Jazz-Band suena bien cuando no pretende ser una música” (Bergamín, 1984: 69); Rafael López de Haro (*Fútbol... jazz-band*, 1924) establece una relación directa entre el fútbol y el jazz, ya que en ambos el mérito reside en las extremidades inferiores “que actúan con independencia como si a ellas hubiesen descendido la inteligencia y la sensibilidad” (citado por García Martínez, 1996: 53).

maquillada, de cabello corto, que bebe, fuma y sabe conducir, y su correspondiente masculino, el frívolo “pollo-pera”-, en la vida sexual y amorosa –mucho más libre y licenciosa– e incluso en el lenguaje, plagado de extranjerismos –*the-danzant, cocktail, Maxim's*, etc.².

Las novelas sicalípticas, es decir picantes o eróticas, que tanto éxito consiguieron en el período de entreguerras en España, constituyen una buena muestra de la presencia del jazz en este ambiente de mitificación de la modernidad. Por ejemplo, la protagonista de *La señorita Frivolidad* (1924), de Andrés Guilmáin, es una representación de la nueva mujer joven que vive de acuerdo con la moda –se viste de forma atrevida, fuma, juega al golf y al tenis, va al cine...– y que manifiesta una pasión por los nuevos bailes –el *fox* y el *shimmy*, entre otros-. Por todo ello, se enfrenta a su abuela, que encarna las esencias del pasado y añora a las mujeres recatadas y honestas,

(...) que nada de común tenían con las damiselas aristocráticas de hoy, que se agitan lascivamente al arrullo del “jazz-band”, se atreven a fumar en público cigarros turcos y visten trajes más audaces que los de las cortesanas (citado por Litvak, 1993: 216).

El jazz, entendido en su acepción más amplia como el conjunto de la música y de bailes de raíz afroamericana que se implantaron en esa época en Europa³, es por lo tanto uno de los elementos que reflejan esta modernización de las costumbres, y su presencia en la literatura está ligada a la introducción de los nuevos bailes, a la popularización de los clubs nocturnos y a una juventud adinerada que intenta imponer sus formas de diversión a una sociedad anclada en las rutinas tradicionales de las modas decimonónicas.

2. LA POLÉMICA INTRODUCCIÓN DE UNA NUEVA MÚSICA

La música de jazz tuvo una recepción muy polémica en la España de los años veinte y recibió numerosos ataques desde diferentes frentes, que se reflejaron tanto en la literatura como en la prensa de la época.

La defensa de la tradición musical es el punto de partida de una parte importante de las críticas que recibió la nueva música. El jazz sería, según esta perspectiva, una “plaga de hoteles, restaurantes, cafés y cabarets del mundo entero” (Antonio G. de Linares, en *La Esfera de Madrid, 10-10-1925*, citado por Vila-San Juan, 1984: 144), que habría arrinconado los tradicionales bailes como las polcas, las mazurcas, las habaneras y los valsos. Estas opiniones beligerantes

2. Sobre estos aspectos es de gran interés Litvak (1993: 11-79).

3. El término *jazz-band* es el que se utilizó habitualmente en la literatura y en la prensa de la época, si bien tras su uso generalizado se esconden diferentes acepciones: fue la denominación para la batería, un nuevo instrumento que se popularizó a través de esta música y que se colocaba en un lugar central del escenario; asimismo, se empleó en el sentido más literal del término, es decir, para nombrar en su conjunto al grupo musical que tenía una batería y, de una forma más genérica, para designar la música que éste interpretaba, posiblemente muy variada, si bien siempre relacionada con los nuevos bailes de moda.

hacen hincapié en una visión del jazz que lo identifica con el exotismo de su origen africano y, de una forma genérica, con el ruido y el estruendo, que se consideran propios de la raza negra y de la naturaleza selvática de la que ésta proviene (García Martínez, 1996: 27)⁴. De forma paralela, ésta defensa de la tradición musical deviene en muchas ocasiones en una reivindicación nostálgica y romántica de un pasado idílico e irrecuperable. Por ejemplo, Emilio Carrere, en varios poemas referidos a Madrid, como los titulados “Elegía del viejo Madrid” (1926) o “Viejos cafés” (1929), resume perfectamente esta sensación de pérdida de una ciudad que se ha europeizado, trucando su garbo por un “exótico chic”, en la que el *jazz-band* y el *fox* han desplazado a las habaneras y los viejos pianos:

El bar con pianola
mató el café romántico;
la bárbara estridencia del jazz-band negroide
ahogó la voz divina de los viejos pianos (Carrere, 1999: 115)⁵.

Esta posición defensiva ante lo que se considera un intrusismo de lo foráneo no se limita a los tradicionales bailes de salón, sino que se extiende a la tradición folclórica de toda la Península, que algunos consideran una síntesis de lo bello y lo sublime ante la invasión ruidosa y extravagante del *jazz band*. No olvidemos además que el nacionalismo musical, cuya propuesta básica es la utilización del folclore como fuente de inspiración, se encuentra en España en un momento de eclosión en el primer cuarto del siglo XX. Luis de Muro, en una copla publicada en el diario *El País Vasco* (15-8-1923), refleja con claridad esta sensación de pérdida y marginación del folclore ante la irrupción de la nueva música y los bailes que la acompañan:

Adiós, arte sublime
[...]
Los cantos regionales,
la España teatral,
la típica vihuela,

4. El jazz se define por el estrépito y el alboroto que inevitablemente lo acompañan y por ser una música relacionada con el gusto excéntrico de ciertos jóvenes adinerados, que coquetean con el arte y la bohemia, mientras veranean en San Sebastián o Biarritz. Esta visión se acentúa en aquellas obras en las que el autor toma partido en la polémica suscitada por la introducción en España de esta nueva música; así, Jacinto Benavente, en el prólogo de su comedia *La melodía del jazz-band* (1931), presenta un jugoso diálogo entre los dos protagonistas de la obra: “Lucila detesta el jazz, ‘esa horrible música’, ‘ese estrépito de cacerolas’, que además quedará asociado en su memoria al final de su relación sentimental, mientras que Pepe, representante de un ambiente bohemio, de literatos y pintores, aún reconociendo los ‘ruidos discordantes’ que presenta, manifiesta su gusto por la melodía que aparece y se pierde entre el estruendo característico de la música de jazz” (Benavente, 1932: 8). También Antonio Marichalar, en “Pocas nueces”, afirma que “el jazz [...] es el ruido hecho música por completo” (1929: 137).

5. Los cambios producidos con la introducción de los nuevos bailes se reflejan también en otras obras, como *Sentimental Dancing* (1925), de Valentín Andrés Álvarez, que sintetiza estas transformaciones en una frase que ha hecho fortuna: “Al organillo sucedió el jazz-band” (citado por Ramos, 1999, p. 136).

el tamboril de acá,
la gaita pirenaica
postrados quedan ya
ante el foxtrot y el tango
con cabaré y jazz band:
ruidos de cacerolas
sartenes y tan-tan,
silbidos de los negros,
bocinas, y, además,
parejas que embriaga
un aire de "Indoustán".

Una variante más de estas críticas son las numerosas comparaciones que se establecen entre la belleza y la serenidad de la música clásica y el dislocado estruendo de las orquestas de jazz, que además van poco a poco desplazando del mercado a los considerados como verdaderos músicos, a los que conocen el repertorio clásico y dominan la técnica instrumental. "¿Qué dirán los virtuosos del violín cuando sepan que se paga a un jazz-band la cantidad de 75.000 pesetas mensuales?" se pregunta el autor anónimo de una crónica de la época, a la vez que muestra su extrañeza ante el hecho de que la explotación de los nuevos bailes "produzca más que un pozo de petróleo" (*El País Vasco*, 3-6-1923).

La música de las orquestas de jazz y los bailes que la acompañan no se libra tampoco de la crítica integrista y religiosa, que los considera "impúdicos", "lascivos", "lujuriosos" y "desenfrenados", como una muestra más de la "ola de asqueante inmoralidad que cubre todo el país", en palabras de Bartolomé de Andueza (*La Constancia*, 31-7-1923).

Desde su llegada el jazz provocó numerosas polémicas entre los más castizos y los jóvenes modernos, entre quienes defendían la tradición y los que se identificaban con las novedades de la modernidad urbana. Algunas novelas de esta época reflejan la beligerancia de estas disputas; así, *El negro que tenía el alma blanca* (1922), de Alberto Insúa, relata la novedad y la expectación despertada por un bailarín negro, especialista en el *fox-trot* y otros bailes desconocidos en aquel entonces, y presenta escenas muy representativas de la controversia suscitada por el auge de una música que algunos reprobaban por extranjerizante, mientras que otros reivindicaban como signo de los nuevos tiempos:

El sexteto ejecutaba música americana, de jazz-band [...].
– ¡Qué vergüenza! ¿Y esto es España? ¿Esto es Madrid?
– ¡Que se calle! ¡Que se calle!– le gritaban unos pollos de americana entallada y pantalones con pliegues.
– ¡Majaderos!
– ¡Vejestorio! (Insúa, 1980: 78)⁶.

6. En el epílogo de una obra posterior, *El hombre de los medios abrazos* (1933), de Samuel Ros, también se produce una disputa entre los jóvenes y los mayores, en la disparatada narración de un banquete de boda; en ella se identifica a la nueva generación con el estadio, el motor, el *jazz-band* y el tabaco rubio (Ros, 1992: 240-241).

El *jazz-band* se convierte así en el centro de una polémica, ya que es uno de los símbolos de los cambios de las costumbres sociales que tienen lugar en España –precisando un poco más, en las grandes ciudades y entre un restringido grupo social– durante la década de los veinte. La literatura de las vanguardias literarias no tiene un punto de vista unánime en relación con el jazz; ahora bien, la mayoría tomará una posición clara en esta disputa, de identificación del jazz con la ciudad moderna y cosmopolita, nuevo espacio para una literatura que pretende romper amarras con el pasado⁷.

3. LA MÚSICA DE JAZZ Y LAS PRIMERAS VANGUARDIAS LITERARIAS

La introducción del jazz coincide asimismo con una etapa de la vida cultural de especial interés, puesto que es el período de aparición y desarrollo, tanto en Europa como en nuestro país, de diferentes formas de expresión de la vanguardia artística y literaria.

A partir de 1917, y a través del futurismo, se introducen en la literatura de los diversos movimientos de la época nuevos temas: la gran ciudad cosmopolita y sus modos de vida se convierten en objetos de fascinación; las conquistas de la tecnología, desde los medios de transporte (trasatlánticos, automóviles y aviones) hasta las nuevas formas de comunicación (teléfono y telégrafo), pasan a ser puntos de referencia de poetas y prosistas de la primera posguerra; los nuevos espectáculos urbanos, como el cine, el deporte, las salas de baile o la música de jazz, acaparan la atención de los jóvenes escritores, cuya literatura pretende ser un canto afirmativo y de integración del hombre en la urbe cosmopolita (Cano Ballesta, 1999: 121 y ss.)⁸.

A esta fascinación por lo urbano, por la ciudad como símbolo de lo moderno, se añade un encumbramiento del mundo angloamericano que, como modelo de la revolución tecnológica y del crecimiento económico, difunde modas que se identifican con las nuevas formas de vida de las ciudades; así, el golf, el *music-hall*, el cine, el boxeo y el fútbol, los desfiles de modas o el *jazz-band* se convierten en elementos representativos de la nueva y prestigiosa existencia urbana (Cano Ballesta, 1999: 149). La frecuente utilización de términos de la lengua inglesa en los textos literarios en castellano (*tennis, skating, dancing, cocktail*,

7. No obstante, este cambio convive con las rémoras del pasado y el casticismo de ciudades como Madrid. José Díaz Fernández presenta un ejemplo de esta contradictoria convivencia en una graciosa escena de *La Venus mecánica* (1929), que narra la llegada de un torero a un cabaret de música de jazz, y la reacción del público, que mayoritariamente se acerca al torero, lo que suscita el comentario de un personaje, en referencia al Madrid de la época, que se debate entre “la superstición de los toros” y “los rascacielos y aeródromos” (Díaz Fernández, 1929: 47).

8. La literatura francesa es la pionera en esta relación del jazz con la modernidad y ésta es la vía por la que penetra en la literatura española. Jean Cocteau escribe ya en 1919 un artículo titulado “Jazz-Band” (*Carte Blanche*, 1920), en el que asocia el jazz con la modernidad importada de los Estados Unidos, con las máquinas, los rascacielos y los trasatlánticos (citado por Jiménez Millán, 2000: 183).

jazz-band...) y la aparición de numerosos personajes extranjeros en las novelas de la prosa de vanguardia de la época son dos rasgos novedosos que adquieren el significado de un homenaje a un mundo que se admira y que deslumbra con sus modas y su avance técnico⁹.

La mayor parte de las referencias a la música de jazz que se encuentran en la literatura de las vanguardias de los años veinte son una expresión de la consideración y del asombro de los escritores ante el mundo moderno, de la euforia con la que se percibe, y de su propósito de realizar una obra ligada a su tiempo, al ritmo frenético de una época que se pretende captar a través de la palabra. Esta nueva literatura rompe así con la tradición y el discurso literario vigente y se aleja de la melancolía y la bohemia, del sentimentalismo y del romanticismo que habían presidido buena parte de las propuestas literarias realizadas hasta ese momento.

3.1. El ultraísmo

El ultraísmo, la primera plasmación de las vanguardias en España, muestra, en su afán iconoclasta, un entusiasmo sin límites por lo nuevo y lo actual, por los diferentes aspectos de esa vida urbana –desde el maquinismo y los avances técnicos al cine o al jazz-, que se convierten así en una temática inédita que este movimiento poético explora en su afán de coetaneidad y de ruptura con el pasado, el localismo y la tradición. La poesía de vanguardia incorpora estos nuevos temas del mundo moderno a la vez que arrincona otros más tradicionales por un afán de novedad y de deseo de superación del pasado, pero también para evitar motivos que arrastraban un lastre sentimental y que provocaban emociones y reacciones previsibles y determinadas (Geist, 1980: 62).

Guillermo de Torre, uno de sus representantes más insignes, teorizará sobre el deber de fidelidad del artista a su época, a su atmósfera vital, sobre el valor de lo pasajero y del espíritu propio de cada momento histórico, para concluir que los poetas ya no se creen enviados de los dioses, ni portavoces de la inspiración divina, sino que “son, sencillamente, hombres de su tiempo” (Torre, 1925: 15 y 20). Esta reivindicación de la actualidad que se impone a una visión cerrada de la tradición, se manifiesta en el interés mostrado por la literatura del período de entreguerras por los nuevos lenguajes artísticos, entre ellos el jazz, y por el arte negro, en general¹⁰.

9. Ramón Gómez de la Serna, uno de los introductores de la vanguardia en España, en su novela *Cinelandia* (1923), imagina una ciudad articulada alrededor del cine, síntesis de diversas urbes de la época y proyección ideal del mundo moderno, en la que no faltan los cafés con música de *jazz-band* (Gómez de la Serna, 1995: 36). César M. Arconada publica en 1928 un libro titulado significativamente *Urbe*, cuyos poemas constituyen un canto a los avances técnicos de la metrópolis (“Allegretto de la velocidad”, “Elogio a una central eléctrica”, “Devoción por la torreta telefónica” son algunos de sus títulos) y a las nuevas modas y diversiones, como el cine y el jazz (“Te-Dancing-Delicias” o “Nocturno romántico en el cinema”).

10. En los años veinte y treinta, como una manifestación más del cosmopolitismo y del pluralismo de culturas, se produce una negrofilia, que se manifiesta en el gusto por los bailes y la música afroamericana. Guillermo de Torre en su “Manifiesto Ultraísta Vertical”, publicado en...

Rafael Cansinos-Assens en su novela *El movimiento V. P.* (1921), ofrece una visión paródica del ultraísmo, que no por descreída resulta menos interesante como crónica de ese grupo poético, señala en varias ocasiones la presencia de la música de jazz en las discusiones teóricas de los ultraístas. Así, por ejemplo, Renato –personaje que representa a Vicente Huidobro-, cuando instruye a los asombrados poetas de la novela en las claves de la modernidad, observa que no es extraña su incompreensión pues para entenderla “es preciso haber estudiado el arte negro y haber visto los taubes y bailado mucho jazz-band” (Cansinos-Assens, 1998: 79). En una de las escenas más cómicas de la novela, el vate Senectus Modernissimus, tras su muerte, asciende en un aeroplano al paraíso que, de acuerdo con su conversión al movimiento ultraísta poco antes de morir, aparece transformado en “un salón de baile en el que se danzaban fox-trots, jazz-bands y toda clase de bailes cosmopolitas” (1998: 274). *El movimiento V. P.* es un libro exagerado, como también lo fue el ultraísmo, y paródico, pero constituye un retrato de este grupo de poetas, de su esdrújulo lenguaje plagado de neologismos incomprensibles, de sus disputas y, por lo que a nosotros respecta, de su consideración del jazz como una representación de la modernidad.

Por lo tanto, el jazz aparece en la poesía del movimiento ultraísta como un símbolo más de los nuevos tiempos reivindicados por estos poetas. *Hélices* (1923), del mencionado Guillermo de Torre, constituye un magnífico ejemplo de lo que acabamos de decir: las referencias al jazz están íntimamente ligadas a los múltiples elementos que conforman la mitología de la modernidad: a los rascacielos como elemento emblemático de la ciudad (“Jazz-band / Evocación de los rascacielos / que trepan hacia la luna”, se lee en el poema titulado “Trapezio”), a los aviones y las hélices, a las grandes metrópolis como Madrid, París y Nueva York y sus cabarets (en “Bric-A-Brac”, por ejemplo) y a los motores que “suenan mejor que endecasílabos” (“Diagrama Mental”). Además, en estos textos se revela una concepción del jazz muy relacionada con las acrobacias y los ritmos salvajes, acelerados, sincopados y contrapuntísticos (en “Trapezio” y “Diagrama Mental”, por ejemplo). *Hélices* es un libro en el que el término “jazz” ocupa un lugar en el conjunto de un vocabulario (“Arco voltaico”, “Semáforo”, “Reflector”, “Aviograma”, “En el cinema”, son algunos de los títulos de los poemas) que pone de manifiesto la fascinación del escritor por las innovaciones que se introducen en las ciudades; por ello, la aparición del citado término quizá no sea necesariamente el reflejo de una afición por esta música, sino un

... 1920 en la revista *Grecia* (nº 50), reivindica el retorno a las primitivas estructuras del arte negro (Citado por Barrera López, 1998). En otro artículo titulado “Del tema moderno como “número de fuerza”” (*Mediodía*, 1927), de Torre señala algunos elementos definitorios de las vanguardias y ataca a los que pretenden rehabilitar los valores y símbolos antiguos, sobre todo a “quienes después de haber flirteado con las locomotoras, el jazzband y el arte negro, más tarde, ya por debilidad o hastío, niegan el valor estético de lo moderno” (Citado por Brihuega, 1982: 214). En otro registro diferente, Lily Litvak señala que los artistas negros se pusieron de moda en Madrid y cita la letra de un charlestón de 1926, que pedía: “¡Madre, cómprame un negro, / cómprame un negro en el bazar! / que baile el charlestón / y que toque el jazz band. / ¡Madre, yo quiero un negro, / yo quiero un negro / en el bazar” (Litvak, 1993: 18).

recurso que debe interpretarse como un intento de ruptura con el pasado poético más reciente¹¹.

Un procedimiento usual de algunos poetas ultraístas es la utilización del término *jazz-band* para representar el sonido y el ruido, tanto de los fenómenos naturales como los propios de las nuevas urbes y de su desarrollo tecnológico. Así, José Rivas Panedas denomina a la lluvia “Jazz Band en el cielo”, en referencia al ruido musical que produce sobre los tejados (“He de cortar ramas de sol”, *Grecia*, nº 43, 1920; citado por Barrera López, 1998), mientras que Lucía Sánchez Saornil –la única escritora adscrita al movimiento ultraísta, que firmaba como Luciano de San-Saor-, refiriéndose al sonido de los automóviles comienza su poema “Panoramas urbanos” (*Ultra*, nº 18, 1921) con los siguientes versos: “La noche ciudadana / orquesta su Jazz Band / Los autos desenrollan / sus cintas sinfónicas por las avenidas / atándonos los pies” (Sánchez Saornil, 1996: 102).

No todos los poetas de la vanguardia muestran el mismo interés por la nueva música y los bailes de moda: por ejemplo, Rogelio Buendía, un escritor relacionado con el ultraísmo andaluz, en “Elogio del vals” (1919), contrapone la delicada belleza de esta música al “fox-trot ruidoso / y el cojo one-steep (sic)” (citado por Barrera López, 1987: 101), dos de las modalidades de baile de origen afroamericano que se habían puesto de moda, marginando a los estilos más tradicionales como el vals. Buendía, de esta manera, se suma en su poesía a la visión crítica de los nuevos bailes introducidos por la música de jazz que se dio en varios sectores de la opinión pública, como hemos señalado en un apartado anterior dedicado a la polémica que suscitó la nueva música de jazz.

Una visión bastante más irónica y distanciada de la vida moderna cantada por las vanguardias se encuentra también en un poema de Francisco Vighi titulado “Actualidad (Incoherencia)”. En una treintena de versos, el poeta encadena, con una sonrisa, datos de la actualidad política con otros de la literaria (“Riñen los ultras con los da-da”), sin olvidar las industrias químicas o automovilísticas, el fútbol y el jazz (“música esdrújula”), presentados con la visión festiva de quien no se tomó en serio ni su poesía, ni la vanguardia a la que supuestamente pertenecía. Los últimos versos del poema son una muestra del contraste que existe entre la solemnidad y grandilocuencia de algunos vanguardistas más “serios” y un poeta como Vighi, que puede hablar de los mismos temas, pero con muchísima más gracia:

11. El uso del término se repite en otros poetas del movimiento ultraísta: Rafael Lasso de la Vega califica al *jazz-band* como “músicas acrobáticas de los negros jocosos” (“Cabaret”, en la revista *Grecia*, nº 38; citado por Barrera López, 1998); Xavier Bóveda menciona el *fox-trot* en un poema de exaltación del automóvil (“Un automóvil pasa”, en *Grecia*, nº 13; citado por Barrera López, 1998). Eugenio Frutos, en *Prisma*, su libro más relacionado con la vanguardia, escrito entre 1926 y 1929, utiliza el término *Jazz-band* como título de la primera parte del poemario; la cita pone de relieve el carácter emblemático del término como representación de una época en la que la poesía, en palabras del propio Frutos, es un cocktail revuelto de *jazz-band*, ismos literarios, arte deshumanizado y juegos (citado por Montaner Frutos-Serrano Asenjo, 1990: 36).

Pronunciamentos en Portugal
Industrias químicas; se fija el nítrico...
Maeztu quiere ser sacristán.
El Ford, Spengler, la T.S.F.
Música esdrújula de los jazz-band.
Y al foot-ball juega con el planeta
Pedro, portero intercelestial (Vighi, 1995: 124)¹².

3.2. Ramón Gómez de la Serna: defensa del jazz con buen humor

La extraordinaria capacidad de observación y la particular mirada de Ramón Gómez de la Serna, que convierten a su obra en una peculiar crónica reflexiva sobre su época, no podía olvidar la novedosa presencia de la música de jazz en los ambientes madrileños más modernos de la década de los veinte. Tras el disfraz de la humorada y el dislate, realiza una defensa de esta música y muestra un buen conocimiento de la misma, como queda de manifiesto en su “Jazzbandismo”, publicado en *La Gaceta Literaria* (nº 51 y nº 52), en 1929, y recogido luego en *Ismos* (1931).

Este texto fue utilizado, en parte, como conferencia de presentación de la película *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*) en una tumultuosa sesión del Cineclub Español, en 1929; a este acto Ramón Gómez de la Serna acudió disfrazado, vestido de esmoquin y con la cara pintada de negro, con el fin de hacer más verosímil su intervención; el disfraz acaba convirtiéndose en una parodia de la propia película, ya que en ella su protagonista finaliza su periplo actuando en una revista de Broadway con la cara embadurnada de negro¹³.

“Jazzbandismo” comienza con una serie de apreciaciones históricas sobre el origen del jazz y su introducción en Europa, aspectos que el propio autor considera poco relevantes, pues, continúa, los elementos de interés de la nueva música radican en su capacidad de adaptación a la época, en su rebeldía y en la “mezcla libertaria” que lo define como una síntesis entre un componente de la tradición negra, que remite a lo selvático y a lo exótico, y otro que proviene de la ciudad moderna (Gómez de la Serna, 1931: 179). Este carácter dual de la música de jazz que, por un lado, recuerda su matriz sonora africana y, por otro, lo sitúa en el ámbito de la cultura urbana es una muestra de la lucidez de nuestro autor a la hora de juzgar y presentar esta nueva música como “abrazo de dos civilizaciones” (1931: 183): la negra, que remite a lo primitivo, y la de las grandes ciudades, que representa la modernidad.

12. En esta misma línea, un tanto burlesca y distanciada, puede leerse un texto de Agustín Espinosa, “Mr. Bacchus: eglógrafo puro” (*Poemas a Mme. Josephine*, 1932), en el cual se juega con la mitología griega y la modernidad, convirtiendo a Baco en un barman y *dancing-master*, y a Pan en un negro de *jazz-band* en cuya flauta suena el charlestón (Espinosa, 1982: 7).

13. Sobre los aspectos concretos de esta presentación, véanse Gómez de la Serna (1988: 463) y Gubern (1999: 285-286).

En comparación con otras músicas, connotadas por un sentido más recóndito, subterráneo, religioso, introspectivo y letal –los calificativos son del autor-, el jazz es una música que intenta “sacar el mundo a la superficie”, poner “en circulación al mundo” (Gómez de la Serna, 1931: 181). Frente al carácter individual, sereno y escondido de la música clásica, el jazz que nuestro autor conoce –una música de baile, no lo olvidemos– sería la representación de lo extrovertido, de la fiesta colectiva y de la alegría nocturna. El *jazz-band* es, en fin, la música del movimiento, del presente ruidoso de las metrópolis, que contrasta con el silencio, la inmovilidad y la seriedad del pasado.

En su defensa del *jazz-band*, le adjudica incluso propiedades terapéuticas, catárticas, de “desahogo de la vida moderna” (1931: 185), pues su alegría, algarabía y jolgorio cuestionan los principios de nuestra forma de pensar y actuar, y propician actitudes de ruptura con las normas y los prejuicios que, supuestamente, corresponden a cada grupo social:

Por el jazz-band se rompe la hipocresía social, y el hombre importante y enlevitado que está deseando dar el grito intempestivo del magistrado loco tiene consignado su grito en el conjunto [...].

Las notas del jazz machacan toda nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalología.

El martillo pilón de la orquesta jazzbandista deshace las piedras de nuestra alma, que son más difíciles de disolver que las de nuestro hígado (Gómez de la Serna, 1931: 184-185).

En la medida en la que avanza, el texto va perdiendo seriedad argumentativa para ganar en humor, ironía y carácter burlesco, por medio de la utilización de imágenes y metáforas que rompen toda lógica, y a través de consejos, predicciones y descripción de situaciones que rozan lo absurdo. Por ejemplo, el autor recomienda a las madres que no acuesten a sus niños sin que hayan oído una pieza de jazz, a poder ser en el *cabaret*; o imagina que la música del fin del mundo, que derrumbará las ciudades y despertará a los muertos, no será interpretada por los clásicos clarines y trompetas, sino por un *jazz-band* (1931: 195).

Al final de “Jazzbandismo” el autor describe un banquete literario, una reunión de intelectuales interesados en sus propios discursos, cuya hostilidad hacia el *jazz-band* es manifiesta, ya que pugnan con la música por hacerse oír, imponiendo el silencio a la orquesta durante sus alocuciones. Gómez de la Serna, por el contrario, pide que la orquesta toque su música mientras él lanza su discurso, con el fin de “intentar romper la hostilidad que hay entre el mundo y los escritores, y que es lo que más les separa del público viviendo en un divorcio por mutuos malos tratos y desdenes” (1931: 196). Ante la disconformidad que parecen sentir los intelectuales con el mundo exterior en la obra –en este ocasión, representado por la música de jazz-, el autor propone la compatibilidad y la mezcla, pues en definitiva tanto los brindis oratorios del banquete como la música de jazz con la que pugnan no son sino dos espectáculos y, en todo caso, concluye Gómez de la Serna con ironía, habrá que levantar la voz lo suficiente para poder vencer el sonido de la orquesta. El jazz, una música y un baile de moda,

se convierte así en caracterización de la vida mundana que los intelectuales contemplan con extrañeza, actitud que el autor, al menos teóricamente, no comparte, puesto que puede “añadirle estímulo y acicate” al escritor (1931: 197).

Más allá de la ironía y la burla, este texto pone de manifiesto el interés de Gómez de la Serna por la música de jazz y por la dualidad que la conforma: por un lado, su origen remoto que nos traslada al mundo primitivo y africano, y, por otro, su plasmación en la urbe moderna y cosmopolita, en la que se convierte en una representación de las nuevas modas y de los lenguajes artísticos de vanguardia.

3.3. La prosa de vanguardia

El escenario de la narrativa de vanguardia del período de entreguerras es también la ciudad cosmopolita, que se constituye en una representación espacial de la modernidad. Como ha señalado Víctor Fuentes:

Las novelas vanguardistas se estructuran sobre la vida urbana moderna, su dinamismo maquinista y su estridente cosmopolitismo: aglomeraciones de gente, automóviles, bancos, hoteles, bares, cinematógrafos, anuncios luminosos, dancings, música de jazzband, hay en ellas todo un costumbrismo de lo moderno (Fuentes, 1983: 59).

En efecto, las novelas de los años veinte reflejan la nueva fisonomía del escenario urbano y las costumbres de sus habitantes, pero lo hacen además con un espíritu alegre y divertido y con un optimismo eufórico que sólo se aplacará en los años treinta, cuando se vislumbren los aspectos negativos y alienantes del mundo industrial y cuando remita la frivolidad ante la omnipresencia de los conflictos sociales y políticos. A esta temática, que presenta los aspectos más novedosos de la vida urbana, hay que añadir una intención formal de ruptura de las convenciones del género novelístico, tanto en su estructura como en la creación de los personajes y en el tratamiento del tiempo y del espacio (Pino, 1999: 491).

Una revisión de algunos de los autores y novelas de esta época confirman la presencia del jazz en un ambiente urbano y una cierta repetición de los tópicos con los que esta música se define: ruido, alboroto, confusión y síntesis de lo salvaje y lo civilizado. Como ha señalado Patrick (2008: 559), el jazz en estas novelas cumple un “papel en la conceptualización vanguardista del medio urbano” y es un “emblema de una relación dialéctica entre primitivismo y modernidad”.

La obra narrativa de Francisco Ayala escrita en esta década –*El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930)– expresa la atmósfera de esta época y el interés del escritor por captar la nueva sensibilidad vanguardista, en cuya cosmovisión destaca la fascinación ante la técnica, la nueva fisonomía de las ciudades y las últimas modas. Así, “Polar estrella” (1928) es un relato dedicado al cine y a una de sus figuras, en el que no faltan menciones a las fábricas como nuevo paisaje industrial y a la música de jazz, que se cita relacionándola con el

arte cinematográfico: “¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple! En las salas de todo el mundo su canción muda atraía hacia el borde de la pantalla el oleaje admirativo, reiterado del jazz” (Ayala, 1973: 289). En otros relatos, como “Medusa artificial” (1928) y “Cazador en el alba” (1930), se reitera el carácter urbano del jazz –“Ella andaba siguiendo el ritmo del jazz urbano [...]” (1973: 298)– o se utiliza esta música como un elemento imaginario del lenguaje para la descripción del ruido omnipresente en la ciudad: “El jazz golpeaba en todas las claraboyas y sonaba en los teléfonos de todas las habitaciones” (1973: 321). La primera narrativa de Ayala es deudora de la sensibilidad vanguardista y se muestra seducida por los nuevos elementos de la urbe contemporánea; en los relatos señalados, el jazz ocupa un lugar en la literaturización de la ciudad, en una presentación de la misma que tiende a fundir la música con el medio urbano (Patrick, 2008: 561).

Los cuentos y novelas de Benjamín Jarnés constituyen también un cuerpo narrativo de gran interés para el análisis de la prosa vanguardista de la época que tratamos. Para el estudio de la temática que nos ocupa, la presencia del jazz, nos centraremos únicamente en dos obras: *Paula y Paulita* (1929) y “Bíbilis” (1944), una novela y un cuento relacionados, pues se cree que el segundo, a pesar de su publicación tardía e independiente, se escribió mucho antes para una proyectada segunda edición de la primera (Herrero Senés-Ródenas de Moya, 2002: 374).

Además de algunas referencias en las que el *jazz-band* aparece mencionado en relación con el bocinazo de un auto en el silencio de un paisaje rural o como representación de lo exótico (Jarnés, 1929: 36 y 135), lo más interesante y novedoso de las obras referidas es que en ambas el jazz se utiliza como elemento representativo de la modernidad en sendos diálogos sobre los paisajes arquitectónicos: en la novela, ante una antigua y ruinoso abadía cisterciense medieval, uno de los personajes, Mr. Brook, contrario a las reconstrucciones y a las nostalgias que producen las ruinas, afirma: “Yo traería aquí un magnífico jazz-band, y, a golpes de bombo, haría derruir lo que queda de esta fábrica maltrecha” (1929: 158); por el contrario, en el relato, el doctor Cuevas, un obsesivo arqueólogo amante de las piedras y las ruinas, se opone a la propuesta de Mr. Brook de crear una ciudad en la que lo nuevo se infiltre en lo viejo, con las siguientes palabras:

– ¡No, no! Por ese camino se llega al jazz-band arquitectónico, a lo abigarrado y confuso. Preferiría, por ejemplo, que acordonasen Toledo, que la aislasen de todo lo actual, que quedase allí sola y venerable en toda su augusta belleza. Cada ciudad tuvo su tiempo. Un cabaret en Toledo, ¿no constituye una terrible profanación? (Jarnés, 2002: 297).

En ambos casos, a pesar de lo enfrentado de las posiciones, los personajes conciben el jazz como una “expresión de las disonancias iconoclastas de la edad moderna” (Cano Ballesta, 1999: 233), con la fuerza suficiente para destruir los vestigios del pasado, de acuerdo con Mr. Brook, si bien no puede librarse de los tópicos que lo identifican con la confusión y la estridencia, algo que se repite de forma constante en la literatura de esta época.

Luna de copas (1929), de Antonio Espina, es una novela que se inicia con una clara oposición entre el paisaje rural y un automóvil que circula por él a gran velocidad, y que proporciona a su conductora, Silvia, una visión inédita de contemplación de la naturaleza. La perspectiva se fragmenta y las sensaciones vertiginosas se suceden, mientras en el silencio, de acuerdo con la metáfora del autor, “bailan las cosas, con la música mezcla de jazz-band y de petardo de motor, y (en la noche) brillan luces como lentejuelas” (Espina, 2000: 149). El automóvil y el jazz, como representación de las novedades de los avances técnicos y de la ciudad cosmopolita, adquieren en esta novela una relevancia aún mayor, al ser presentados fuera del ambiente urbano y en oposición a una naturaleza que ya no se percibe en estado puro sino mediatizada por la velocidad y el ruido, de los motores y de las nuevas músicas.

La *Venus mecánica* (1929), de José Díaz Fernández, es una obra cuya peculiaridad más importante es el intento de compatibilizar el vanguardismo y la preocupación formal con un interés por la problemática humana y social. La novela presenta de forma crítica un retrato del ambiente social del Madrid de la dictadura de Primo de Rivera y denuncia, a través de las peripecias de sus protagonistas, la falsedad, la corrupción y la sensación de vacío ante la superficialidad del ambiente cosmopolita. El capítulo VI de la obra se desarrolla en un cabaret en el que aparecen entremezclados los tanguistas, el *jazz-band* y la juventud de vida ligera que admira a aviadores, automovilistas y toreros. La intención crítica del autor determina la descripción del grupo de jazz, que no escapa al tópico de música de baile ruidosa que remite a un primitivismo salvaje:

Hasta el “jazz-band” pareció tomar más brío. Los negros multiplicaban sus alaridos, sus gritos, sus contorsiones del Far-West, como si estableciesen un diálogo primitivo con el bestiario de las dehesas y los espacios libres (Díaz Fernández, 1929: 46-47).

Hermes en la vía pública (1932), de Antonio de Obregón, es una novela sobre el negocio de la industria musical, cuyo protagonista Hermes, el modelo del nuevo capitalista, es el jefe de una empresa de grabación musical y de fabricación y venta de gramófonos. La música se convierte así, no sólo en una representación de las nuevas formas de la cultura contemporánea, sino también en el modelo de las nuevas posibilidades industriales que la época proporciona a los emprendedores, cuyo paradigma es el capitalista que protagoniza la novela. No faltan las grabaciones de música de jazz, presentadas con la conocida argumentación de ser un ejemplo de síntesis entre el primitivismo de su origen salvaje y los avances de la moderna civilización urbana:

¡Oh, el Jazz!... Posee el misterio de las danzas totémicas, el fragor de las más apartadas hordas humanas, junto al estampido perfeccionado de nuestra civilización... ¡Oh, Nueva York! (Obregón, 1932: 183).

No obstante, la novela refleja un cierto desencanto del autor, no exento de ironía y cinismo, ante la ciudad y un modelo de civilización y de progreso económico que se considera fallido, después del *crack* bursátil de Nueva York; sus palabras sobre el jazz – “hordas humanas”, “estampido” – quizá deban interpretarse

como un elemento más de la crítica a la masificación y pérdida de la individualidad que asoman en determinados pasajes de la novela.

Ernesto Giménez Caballero, en *Julepe de menta* (1929), presenta una visión de América fundamentada en la dicotomía entre el Norte y el Sur, representada en “Una América y otra” por dos músicas: el jazz y el charlestón, y el tango. Las primeras se asocian con el siglo XX, los rascacielos, el cine, las nuevas ciudades y la raza negra; la segunda, con el siglo XIX y el indio. De esta manera, el autor introduce un proceso de identificación entre el jazz y la urbe cosmopolita norteamericana, que se convierte en un modelo ideal de la modernidad. No obstante, Giménez Caballero concluye, de manera optimista, proponiendo la posibilidad de una convivencia –que ya se daba en los locales de la época-, ya que en ambos casos se trata de música de baile: “Tango y jazz: la América del Sur y la América del norte, enlazadas por la cintura. Como lo que son: una pareja de baile. Sobre el tablado oceánico” (Giménez Caballero, 1929: 87).

Como puede verse, la presencia del jazz en diferentes obras de la prosa de vanguardia es importante y constituye una muestra de los lugares comunes con los que se identificaba el jazz en la década de los veinte: el ruido y el alboroto como caracteres más señalados y la síntesis entre lo salvaje y lo civilizado como definición más extendida.

4. LA GENERACIÓN DEL 27 Y LA MÚSICA DE JAZZ

A pesar de que algunos escritores de la Generación del 27 fueron aficionados al jazz, la presencia de esta música en su obra es bastante escasa, sobre todo si sólo consideramos la nómina oficial de poetas que suele incluirse bajo ese marbete. En cualquier caso, hay algunos textos en prosa de interés, como el que estudiamos de Jorge Guillén, y, si abrimos el concepto de Generación del 27 a su entorno, encontramos obras, como *Jacinta la Pelirroja* de José Moreno Villa, en las que el jazz se convierte en un eje estructurador¹⁴.

4.1. Jorge Guillén: la crítica del jazz como un icono de la vanguardia

La música de jazz, junto con otras expresiones artísticas como el cine, se convirtió, como hemos visto ya, en una de las novedades aceptadas y reivindicadas por los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX. Como una voz discordante, en relación con este supuesto, aparece la figura de Jorge Guillén, cuyo trabajo como lector de español en la Sorbona (1917-1923) le permitió ser testigo directo –no por ello menos distanciado– de los gustos y las modas imperantes en el París de esa época. De su visión sarcástica e irónica nos han quedado sus colaboraciones en prensa como corresponsal de *La Libertad*, medio para el que Guillén escribió una crónica semanal de asuntos muy variados, entre

14. Sobre la relación del jazz con los poetas de la generación del 27, es de interés el trabajo de Jiménez Millán (2000).

los que nos interesan, para el tema aquí tratado, dos artículos dedicados a la música de jazz.

En efecto, “Negritos” (17-6-1921) y “Más negritos” (1-7-1921) son dos textos en los que, con la excusa de la reseña de un concierto de la American Southern Syncopated Orchestra en los Campos Elíseos, el poeta realiza una serie de consideraciones críticas sobre las vanguardias y su estima por el arte negro como elemento de renovación:

Poetas, músicos y pintores de hoy invocan al arte negro como a manantial de renovación. ¿Por qué no? ¿Quién podrá afirmar: el “ultra” no amanece por ese falso Levante? ¿Dónde está el Levante? ¿Dónde no está el Levante? (Guillén, 1999: 87).

La respuesta está implícita en la pregunta y el objetivo de estos artículos es demostrar la falsedad de ese nuevo faro que ilumina el arte vanguardista. Para ello Guillén recurre a una visión burlesca del grupo de jazz cuya actuación es objeto de comentario: los diminutivos de los títulos de los artículos no son sino un anuncio de su contenido, que arranca con una ridiculización de algunos aspectos extramusicales, como el esmoquin o la sonrisa blanca de los músicos negros. La crítica propiamente musical identifica el jazz con un arte primitivo, prehistórico, caracterizado por la brusquedad, las líneas quebradas, la descomposición y por la ausencia de toda fluidez; se trata de una música, continúa Guillén, que se percibe en “volúmenes compactos”, cuya descripción espacial sería la recta, en contraposición a la sutileza de las “metáforas de incorporeidad” y la complejidad que representa la curva, elementos presentes en “la música que solemos oír” (Guillén, 1999: 89-90). En otras palabras el autor enfrenta dos modos: uno, representado por el jazz, carente de fluidez, áspero y tosco; el otro, por la música clásica, sutil, sugerente y delicado.

Este primitivismo genérico que Guillén adjudica al jazz adquiere rasgos de animalidad cuando se detiene en el solo de trombón, cuya interpretación se define por medio de “bufidos”, “aullidos discordantes” y “alaridos que asetean el techo del teatro”. Esta forma de tocar el instrumento se concibe como el polo opuesto del ideal de la música clásica: “¿No es todo ello la antítesis de las sinuosidades que perfilan los arcos sobre los instrumentos de cuerda o de la túnica combada por el viento que sopla en los instrumentos de viento?” (1999: 90-91).

El autor considera que el espectáculo que presencia es cómico por lo caricaturesco de las gesticulaciones, de los bailes y de la algarabía de los músicos. Este aspecto externo es un componente más que contribuye a la desarmonía que reina en la música de jazz, identificada en última instancia con la mecanización del movimiento y del sonido: “motores, émbolos y embolismos bajo la gran marquesina reinante” (1999: 91).

Tras esta valoración negativa del jazz, Guillén vuelve nuevamente al objetivo principal de sus artículos que no es tanto ofrecer una crítica musical, sino servir de la misma para atacar el arte de vanguardia, en tanto que defensor del arte negro, en general, y del jazz en particular. Sus palabras son concluyentes:

Lógico es, por ende, que el arte actual de vanguardia, tan amigo del arte negro, se resuelva a la postre en chocarrería bufa de guiñol. En uno y otro caso, la más infantil materialización automática (1999: 91).

4.2. José Moreno Villa: el jazz como representación del amor distante

José Moreno Villa es un poeta cuya obra se sitúa en la transición entre el espíritu del fin de siglo y las innovaciones vanguardistas del 27: sus primeros libros son deudores de la estética finisecular y proponen una poesía reflexiva, simbólica y con implicaciones filosóficas, mientras que los escritos posteriores a 1924, sobre todo *Jacinta la pelirroja* (1929), son textos que se sitúan de lleno en el panorama literario de los nuevos poetas.

Las referencias a la música de jazz que se encuentran en su obra están directamente relacionadas con la ciudad de Nueva York y con una experiencia amorosa que constituye el sustrato biográfico del mencionado libro. En 1927, Moreno Villa conoce a una joven neoyorquina (Florence, en la realidad; Jacinta, en sus versos) con la que vive una apasionada historia de amor y con la que proyecta casarse; los padres de la joven les proponen un viaje pagado a Nueva York con el fin teórico de conocer al pretendiente, pero con el objetivo claro de enfrentarse a los proyectos de su hija y de impedir la boda.

Jacinta la pelirroja (1929) es un libro de poemas fruto de esa experiencia amorosa, cuya principal novedad es el tono empleado, alejado de la habitual retórica romántica y sentimental, y escrito con la intención de alcanzar el punto de vista de un espectador irónico y escéptico, objetivo que se logra a medias, porque inevitablemente asoma el dolor de la ruptura¹⁵. De ese viaje surge también un libro en prosa, *Pruebas de Nueva York*, formado por una serie de artículos en los que el autor transmite algunas de sus impresiones sobre el modo de vida americano y sobre la gran ciudad en la que transcurre su estancia.

La música de jazz es, según Moreno Villa, uno de los elementos que unifica la fisonomía del país americano: “No puedo figurarme cómo serían los Estados Unidos sin jazz”, afirma de forma categórica. El negro, continúa el autor, ocupa el estrato más bajo de la sociedad, pero a través de su música influye sobre el modo de vida yanqui, pues ese jazz sincopado, quebrado y enervante –son calificativos del escritor– se ha impuesto como música de baile para toda la sociedad y ha triunfado por su naturaleza eléctrica y embriagadora (Moreno Villa, 1927: 66).

Esa definición del jazz como un aspecto de la identidad negra que se incorpora a la sociedad y se integra como un elemento de su fisonomía, vuelve a aparecer en su poesía estrechamente ligada a la figura de su pretendida. *Jacinta la pelirroja* es un libro en el que, como se ha señalado (Salvador, 1978: 355), ante

15. En su autobiografía, *Vida en claro*, Moreno Villa señala: “Jacinta la Pelirroja es un libro auténtico porque brota de una experiencia absolutamente concreta y personal; la de mis amores con Jacinta” (Moreno Villa, 1976: 145).

todo se contraponen dos formas de amar, dos maneras de vivir el erotismo, en definitiva, dos mundos: por un lado, el ardor y la implicación del amante, relacionado de forma ritual con el toro y la sangre; por otro, la frialdad y la distancia de la amada, representadas por abismales paisajes nevados. El poema “¡Dos amores, Jacinta!” resulta sumamente significativo en esta contraposición:

Mira el amor sangriento
y el amor nevado.
El torillo-amor con su flor de sangre
y el amor-alpino, de choza, nieve y barranco (Moreno Villa, 1998: 322).

Las referencias a la música de jazz aparecen siempre unidas con la figura de Jacinta y constituyen un elemento connotativo que acentúa las distancias entre dos formas de vivir la pasión amorosa, idea que acaba trasponiéndose a una antagonismo genérico entre Europa y América, entre la tradición y la modernidad, entre el amante clásico y una joven desenvuelta y sin prejuicios. Los primeros versos del poema que abre el libro, “Bailaré con Jacinta la pelirroja”, reflejan el intento del amante por acercarse al mundo de su amada, en el que el jazz es una representación del modo de vida americano:

Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del jazz. Europa por América (Ibid., 1998: 307).

Esta misma idea se vuelve a repetir en “Causa de mi soledad”, en el que el poeta propone el ideal de sus oficios y ocupaciones, para terminar la estrofa con el conocido par “amante-torero”. Sin embargo, como si todo lo soñado resultara insuficiente para superar el sentimiento de soledad que le embarga, recuerda en última instancia la posibilidad de ser un cantante de jazz, una música que percibe como lejana y que, sin embargo, lo acerca a su amada:

Quisiera morir habiendo
sido poeta, carpintero,
pintor, filósofo, amante y torero.
¡Ah! y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas del suelo (Ibid., 1998: 328).

La historia amorosa de Moreno Villa con Florence-Jacinta revive a los diez años de la ruptura mencionada, en un breve reencuentro que queda plasmado en alguna de sus poesías, sobre todo en la titulada, de forma muy significativa, “Otra vez”. El reconocimiento del ser amado, el recuerdo de los gozos y el dolor de la historia pasada, se sintetizan en dos músicas: la negra y el cante jondo, representación de dos mundos, de dos formas de entender el amor:

Otra vez delante de mí.
¿Dónde te vi por última vez?
Reconozco tus alas, tu mano,
que me levantaron, me llevaron,
entre luces y sombras,

por prados y pedregales,
por lagos y ventisqueros,
sin ver ni pensar,
en un remolino azul
de música negra y cante jondo,
en una espiral luminosa
que soñé sin fin (Ibid., 1998: 616).

Jacinta, con “su casa rectilínea” para la que “compra un Picasso” (1998: 316), con su aspecto elástico y deportivo, con su gusto por el teatro ruso, es la representación de la modernidad que sufre y admira el poeta. La música de jazz no es sino un componente más de ese mundo inaprensible, no por ello menos deseado.

4.3. El jazz: ausencia y presencia en algunos poetas del 27

El jazz fue una música que cautivó a algunos de los poetas de la Generación del 27, sobre todo a los más ligados a la Residencia de Estudiantes. Dalí, en su *Vida secreta*, recuerda las salidas nocturnas de un grupo, entre los que se encontraban Buñuel y García Lorca, al Club del Rector, local situado en el hotel Palace, que programaba habitualmente actuaciones de jazz, donde los jóvenes residentes descubrieron esta nueva música (Dalí, 1993: 200). Buñuel señala en sus memorias que se quedó también fascinado, hasta el punto de que llegó a comprarse un gramófono y varios discos de jazz que escuchaban en grupo, e incluso empezó a tocar el banjo (Buñuel, 1992: 80). En fin, Luis Cernuda también manifiesta en su correspondencia un interés por esta música, al igual que García Lorca, que frecuenta clubes de jazz de Harlem en su viaje a Nueva York (Gibson, 1998: 61) y establece, tal y como se puede leer en alguna de sus cartas, un paralelismo entre el jazz y el cante jondo (García Lorca, 1997: 626), lo que ha permitido lecturas de *Poeta en Nueva York* que ponen su acento en la relación entre los gitanos y los negros, entre el flamenco y la música de jazz, aunque en el mencionado libro las referencias a esta última sean bastante indirectas¹⁶.

El interés por el jazz que muestran estos poetas contrasta con la escasa presencia de esta música en su obra literaria, limitada a unas pocas menciones en las que el jazz aflora como una corriente subterránea que influye en la inspiración, en la elección de algunos títulos o en la temática de ciertos poemas. Por ejemplo Cernuda, en *Historial de un libro* (1958), habla de sus fuentes de inspiración, de la relación de las mismas con su obra y de la dificultad de su plasmación en la expresión escrita, de su anhelo por “hallar en poesía el “equivalente correlativo” para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver a una criatura hermosa [...] o al oír un aire de jazz”; el intento de “darles expresión”, en ocasiones fracasado, sería una forma de satisfacer la intensidad con que esas experiencias, visuales y auditivas, se interiorizaban (Cernuda, 1994: 632). También

16. Véanse por ejemplo Ortega (1986: 145-168) o Rabassó-Rabassó (1998: 341-375).

en algunas de sus cartas se manifiesta su temprana afición por el jazz¹⁷; ahora bien, su interés por esta música queda restringido a la primera etapa de su carrera literaria y, de manera especial, a sus meses de estancia en Toulouse, en 1928. Tras la Guerra Civil, como señala Lamillar (2000: 34), “las referencias al jazz se desvanecen y son sustituidas por la música clásica, que a partir de los años ingleses va a tener mayor importancia en su vida y a aparecer con mayor frecuencia en su obra”.

La música de jazz fue también un elemento de inspiración para la escritura de alguno de sus poemas; por ejemplo, “Quisiera estar solo en el Sur” (*Un río, un amor*) fue interpretado, erróneamente, por Fernando Villalón como una evocación nostálgica de su tierra andaluza. El escritor aclara, en carta a Higinio Capote, que el origen de ese texto se encuentra en el título de un *fox-trot* y que, por lo tanto, no se refiere al sur de Andalucía, sino al de Estados Unidos (Cernuda, 2003: 119 y 127). En *Historial de un libro* (1958) vuelve a reiterar su explicación:

Dado mi gusto por los aires de jazz, recorría catálogos de discos y, a veces, un título me sugería posibilidades poéticas, como este de *I want to be alone in the South*, del cual salió el poemita segundo de la colección susodicha [se refiere a *Un río, un amor*], y que algunos, erróneamente, interpretaron como expresión nostálgica de Andalucía (Cernuda, 1994: 635).

En la obra de Vicente Aleixandre, quien al parecer se aficionó al jazz a través de Cernuda, las referencias a esta música son también puntuales; el jazz que Aleixandre conoció era un música para bailar y, como tal, su presencia en su obra poética quizá deba interpretarse en el conjunto de los diferentes bailes que en ella aparecen: el carácter trágico del baile jondo se opone al sabor popular de la verbena y la modernidad del jazz o del fox (Recalde Castells, 2009: 196). En “Superficie del cansancio” (*Pasión de la tierra*) hay una petición por parte del yo poético de una pieza jazzística: “El aire está poblado de cintas que se enredan cada vez más a cada ondeamiento de tus manos en desmayo. A ver, ¿no hay por ahí un jazz?” (2001: 197). Duque Amusco, uno de los principales intérpretes de la obra de Aleixandre, considera que la complejidad de la prosa de *Pasión de la tierra* “armoniza su negro horror al vacío [...] con las variaciones y repentizaciones propias del swing o del jazz-band” y que su fluido ritmo es deudor de la improvisación jazzística. También señala que *Espadas como labios* se tituló inicialmente *Cantando en las Carolinas*, un nombre inspirado en el título de ciertas piezas de *fox* y de *swing* (Cernuda, 2001: 1516 y 1518).

En la poesía de Pedro Salinas se encuentra una mención a la música de jazz en un conocido poema dedicado a la ciudad de Nueva York: “Nocturno de los avi-

17. Por ejemplo, desde Toulouse envía unas líneas (12 de noviembre de 1928) a su amigo Higinio Capote, en las que sintetiza su estado de ánimo lleno de tristeza en cuatro términos: crepúsculo, niebla, *sherry* y jazz. En otra carta, enviada a Luis Sánchez Cuesta (2 de enero de 1929), le informa de la compra de un aparato de música para escuchar *fox*, charlestón, valeses y tango (Cernuda, 2003: 101 y 110).

sos” (*Todo más claro y otros poemas*, 1949); a pesar de su fecha tardía en relación con el resto de poemas aquí tratados, lo incluimos por considerar que la presencia del jazz está ligada también a la urbe cosmopolita, si bien su visión de la misma es bastante descreída. Se trata de un texto de carácter discursivo en el que el autor realiza una crítica de la ciudad moderna y, más en concreto, de la publicidad que ilumina sus noches, contraponiendo las falsas ilusiones de aquella a la luz suprema de una trascendencia que se identifica con lo astral y lo divino. El mundo deshumano y mercantilizado se representa por los anuncios luminosos que invitan al consumo de tabaco (Lucky Strike), whisky (White Horse), refrescos (Coca-Cola) o de espectáculos musicales de bailarinas y coristas que, a ritmo de jazz, pretenderán transmitir a su público gozo y alegría, aun a sabiendas de la falsedad de su propuesta. El jazz forma parte de una mitología urbana, que Salinas contrapone a la mitología clásica (Arcadia, Pegaso y Afrodita) y a la verdadera luz que proporcionan las estrellas y constelaciones como “publicidad de Dios” y “anunciadoras de supremas tiendas” (Salinas, 2000: 783). De esta manera, para Salinas el jazz se convierte en una representación más de un mundo deshumanizado, que él intuye tras el espejismo de la sociedad americana de consumo¹⁸.

Entre los poetas relacionados con la Generación del 27 destaca, para el tema aquí tratado, la figura de Concha Méndez y sobre todo sus primeras obras, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930), en las que la autora muestra su interés por el ámbito urbano y la modernidad, con poemas dedicados a los deportes, al cine, a los automóviles y a los aviones, a los rascacielos y escaparates, y a la música de jazz. Estos libros se convierten en un ejemplo de un vanguardismo cercano a los presupuestos ultraístas, si bien, como contrapunto, no faltan en los mismos algunos elementos del neopopularismo. Por otra parte, la presencia de la música y de su terminología particular (sinfonía, acordes, melodía, balada, canción, violines...) es constante en estos primeros libros en los que la búsqueda de la sonoridad y del ritmo parece un objetivo claro de la autora. En este contexto general de manifestación del espacio urbano y de la música deben situarse los poemas con una presencia del jazz, como el titulado precisamente “Jazz-band”; la visión que transmite de esta música es similar a la de la vanguardia antes descrita: es una música urbana, ligada a los rascacielos, que se percibe como un “ritmo cortado”, con “acordes delirantes” y que se relaciona con lo exótico. En “Cinelandesco” (*Surtidor*) el jazz aparece nuevamente en relación directa con el cine, los anuncios luminosos y el deporte, es decir, ligado al nuevo paisaje urbano, mientras que en “Día de agosto” y “Dancing” (*Canciones de mar y tierra*) se incide en el aspecto rítmico del jazz y del foxrot¹⁹.

18. En el poema “Font-Romeu, noche de baile” (*Fábula y signo*, 1931) hay también una referencia al foxrot.

19. En un poema de Ernestina de Champourcín, titulado “Atardecer”, publicado en *La Gaceta Literaria* en 1927, el silencio del atardecer aparece roto por los automóviles que se dirigen al baile del Ritz, donde les espera “un jazz que devora su propia estridencia” (Díez de Revenga, 1998: 629).

Como puede verse, la presencia del jazz en la Generación del 27 y los poetas relacionados con ella es desigual: excepto en los casos de Guillén, que utiliza esta música como estandarte para cuestionar la modernidad y las vanguardias, y de Moreno Villa, que identifica el jazz con la vida americana y lo convierte en un eje de la traslación literaria de su desengaño sentimental, la aparición de este género musical es muy puntual y más palpable en aquellos textos con ecos de los movimientos de vanguardia, que como se ha indicado mencionan el jazz ligándolo a la ciudad cosmopolita y los avances técnicos de una nueva época, de la que su literatura se reclama un testigo privilegiado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRE, Vicente (2001). *Poesías completas*. Madrid: Visor.
- ARCONADA, César M. (2002). *Urbe*. Palencia: Cálamo.
- AYALA, Francisco (1973). *Narrativa completa*. Madrid: Alianza.
- BARRERA LÓPEZ, José María (ed.) (1987). *El ultraísmo de Sevilla*. Sevilla: Alfar.
- BARRERA LÓPEZ, José María (ed.) (1998). *Grecia. Revista de Literatura (1918-1920)*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- BENAVENTE, Jacinto (1932). *La melodía del jazz-band*. Madrid: Teatro Moderno.
- BERGAMÍN, José (1984). *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- BRIHUEGA, Jaime (1982). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid: Cátedra.
- BUÑUEL, Luis (1992). *Mi último suspiro*, 3ª ed. Barcelona: Plaza y Janés.
- CANO BALLESTA, Juan (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-textos.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1998). *El movimiento V. P.* Madrid: Viamonte.
- CARRERE, Emilio (1999). *Antología*. Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid.
- CERNUDA, Luis (1994). *Prosa I*. Madrid: Siruela.
- (2003). *Epistolario 1924-1963*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DALÍ, Salvador (1993). *Vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Antártida.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1929). *La Venus mecánica*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1998). “Ernestina de Champourcín”. En: *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*. Madrid: Austral; pp. 623-633.
- ESPINA, Antonio (2000). *Prosa escogida*. Madrid: Fundación BSCH.
- ESPINOSA, Agustín (1982). *Poemas a Mme. Josephine*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

- FUENTES, Víctor (1983). "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación". En: Villanueva, Darío (ed.). *La novela lírica II*. Madrid: Taurus; pp. 155-163.
- FRUTOS, Eugenio (1990). *Prisma y otros asedios a la vanguardia*. Badajoz: Diputación Provincial.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997). *Epistolario completo*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996). *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996*. Madrid: Alianza.
- GEIST, Anthony Leo (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Guadarrama.
- GIBSON, Ian (1998). *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Crítica.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1929). *Julepe de menta*. Madrid: Cuadernos Literarios.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1988). *Automoribundia. Obras Completas XX*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (1995). *Cinelandia*. Madrid: Valdemar.
- GUBERN, Román (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- GUILLÉN, Jorge (1999). *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets.
- GUILMAÍN, Andrés (1993). "La señorita Frivolidad". En: LITVAK, Lily (ed.). *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1919*. Madrid: Taurus; pp. 211-244.
- HERRERO SENÉS, Juan y RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2002). "Notas complementarias". En: JARNÉS, Benjamín. *Salón de estío y otras narraciones*. Zaragoza: Prensas Universitarias; pp. 363-374.
- INSÚA, Alberto (1980). *Obras selectas*, 3ª ed. Madrid: Carroggio.
- JARNÉS, Benjamín (1929). *Paula y Paulita*. Madrid: Revista de Occidente.
- (2002). *Salón de estío y otras narraciones*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2000). "La generación del 27 y el jazz". En: *Litoral*, nº 227-228; pp. 181-196.
- LAMILLAR, Juan (2000). *El desorden del canto: notas sobre poesía española del siglo XX*. Sevilla: Renacimiento.
- LITVAK, Lily (ed.) (1993). *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*. Madrid: Taurus.
- MARICHALAR, Antonio (1929). "Pocas nueces". En: *Revista de Occidente*, nº 55; pp. 137-138.
- MÉNDEZ, Concha (1926). *Inquietudes*. Madrid: Juan Pueyo.
- (1928). *Surtidor*. Madrid: Argis.
- (1930). *Canciones de mar y tierra*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.

- MONTANER FRUTOS, Alberto y SERRANO ASENJO, José Enrique (1990). "El desterrado y su sombra". En: FRUTOS, Eugenio. *Prisma y otros asedios a la vanguardia*. Badajoz: Diputación Provincial; pp. 11-81.
- MORENO VILLA, José (1927). *Pruebas de Nueva York*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1976). *Vida en claro. Autobiografía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (1998). *Poesías completas*. México-Madrid: El Colegio de México-Residencia de Estudiantes.
- OBREGÓN, Antonio (1932). "Hermes en la vía pública". En: *Revista de Occidente*, nº 107; pp. 170-201.
- ORTEGA, José (1986). "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 433-436; pp. 145-168.
- PATRICK, Brian D. (2008) "Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia". En: *Hispania*, nº 91.3, pp. 558-568.
- PINO, José Manuel (1999). "Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia". En: WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. España*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuet/Iberoamericana; pp. 477-505.
- RABASSÓ, Carlos A. y RABASSÓ, Francisco J. (1998). *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid: Libertarias.
- RAMOS, Carlos (1999). "Entre el organillo y el jazz-band: Madrid y la narrativa de vanguardia". En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 3; pp. 129-149.
- RECALDE CASTELLS, Esteban (2009). *El canto y la palabra (Estudio de la primera etapa de Vicente Aleixandre)*. La Coruña: Netbiblo.
- ROS, Samuel (1992). *El hombre de los medios abrazos*. Madrid: Literarias-Prodhufi.
- SAGARRA, Josep María de (1984). *Vida privada*. Barcelona: Plaza & Janés.
- SALINAS, Pedro (2000). *Poesías completas*. Barcelona: Lumen.
- SALVADOR, Álvaro (1978). "José Moreno Villa, un hombre del 27 (*Jacinta la Pelirroja* o la retórica moderna)". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 335; pp. 352-359.
- SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía (1996). *Poesía*. Valencia: Pre-textos-IVAM.
- TORRE, Guillermo de (1923). *Hélices. Poemas (1918-1923)*. Madrid: Mundo Latino.
- (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- VIGHI, Francisco (1995). *Nuevos versos viejos*. Granada: Comares.
- VILA-SAN-JUAN, José Luis (1984). *La vida cotidiana en España durante la dictadura de Primo de Rivera*. Barcelona: Argos Vergara.