

Legados musicales sobre la guerra de Corea: cartas del frente, prisioneros y veteranos en la canción estadounidense

Musical legacies of the Korean War: letters from the front, prisoners and veterans in American song

Juan Andrés GARCÍA MARTÍN
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN

La participación estadounidense en la guerra de Corea suscitó diversas muestras de apoyo entre la población norteamericana. La música no fue una excepción y desde fecha temprana emitió argumentos favorables a esta intervención, tales como la promoción del alistamiento o la heroización de los combatientes. A medida que el conflicto se encalló, estas cuestiones dieron paso a otras preferencias temáticas que reflejaban el nuevo contexto militar, las cuales conforman el núcleo de esta investigación. El objetivo de este artículo es recopilar y analizar las canciones estadounidenses referentes al conflicto coreano cuyos contenidos líricos abordan dicho encallamiento, expresado en cuestiones como las misivas y nostalgia de los soldados, el intercambio de prisioneros o el retorno de los veteranos a suelo estadounidense. El análisis de sus contenidos líricos ha permitido enmarcar estas composiciones en el contexto en el que fueron alumbradas, a fin de constatar su verosimilitud y estudiar su incidencia musical. En última instancia, esta propuesta demuestra que el alargamiento del conflicto no solo no implicó un rechazo musical, sino que construyó una perspectiva necesaria de la contienda.

PALABRAS CLAVE

Guerra de Corea; música; canción; prisioneros; misivas; veteranos.

ABSTRACT

American participation in the Korean War sparked diverse displays of support among American society. Music was no exception and from an early date music issued arguments favourable to this military intervention, such as the promotion of enlistment or the heroisation of combatants. As the conflict came to a stalemate, these issues gave way to other thematic preferences that reflected the new military context, which comprises the focus of this research. This article compiles and analyses American songs referring to the Korean conflict whose lyrical content addresses the entrenchment of this conflict, expressed in issues such as soldiers' letters, the exchange of prisoners and the return of veterans to American soil. The analysis of their lyrical content allows us to frame these compositions in the context in which they were created, in order to verify their verisimilitude and study their musical impact. Ultimately, this proposal demonstrates that the lengthening of the conflict not only did not imply a musical rejection of the Korean War but rather constructed a necessary perspective on it.

KEYWORDS

Korean War; music; song; prisoners; letters; veterans.



CÓMO CITAR/ HOW TO CITE: Juan Andrés GARCÍA MARTÍN, “Legados musicales sobre la Guerra de Corea: cartas del frente, prisioneros y veteranos en la canción estadounidense”, *Rubrica Contemporanea*, vol. XIV, n. 29 (2025), pp. 179-201.



Artículo recibido el 15-7-2024 y admitido a publicación el 5-11-2024.

<https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.416>

Rubrica Contemporanea, vol. XIV, n. 29, 2025
ISSN. 2014-5748

La ofensiva norcoreana contra su vecino meridional a finales de junio de 1950 desencadenó una serie de reacciones por parte de la comunidad internacional. En primer lugar, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas se reunió en Nueva York, donde condenó la agresión norcoreana y aprobó una resolución para emprender una acción militar que restableciera las fronteras. Ante estos hechos, prácticamente simultáneos a la victoria comunista en China, el presidente estadounidense Harry Truman envió una fuerza militar al mando del general Douglas MacArthur y que, integrada simbólicamente por una veintena de países, fue liderada por Estados Unidos¹.

La intervención de este país en la contienda empujó a las tropas norcoreanas al norte de la frontera entre ambos países beligerantes, pero la contundencia del avance aliado desencadenó una nueva reacción: la entrada de China en la guerra con el envío de un Ejército Popular de Voluntarios en noviembre de 1950. Ello no hizo sino estancar el frente y alargar los combates hasta que la llegada de Dwight Eisenhower a la Casa Blanca en enero de 1953 y el fallecimiento de Stalin dos meses después aceleraron las negociaciones de paz. Finalmente, el alto el fuego rubricado en Panmunjom en julio de 1953 ratificó el establecimiento del paralelo 38º como frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur.

Mientras estos acontecimientos tenían lugar en el extremo oriental del continente asiático, Estados Unidos experimentaba un giro conservador. El establecimiento de regímenes comunistas en Europa oriental y las huelgas de los años 1945 y 1946 despertaron los temores de no pocos estadounidenses y, como resultado, los republicanos obtuvieron mayorías en el Senado y Congreso en 1946, lo que les permitió sacar adelante varias medidas para vigilar a los sindicatos. Poco después, los peores temores sobre el avance del comunismo parecieron confirmarse con el descubrimiento de varios casos de filtración de secretos atómicos a la URSS por parte de científicos norteamericanos, preludio de la primera experimentación exitosa de la bomba atómica por los soviéticos en 1949.

180

Las sospechas de espionaje comunista y la pérdida del monopolio nuclear sorprendieron a la sociedad estadounidense. Como resultado, una histeria anticomunista se extendió por el país, espoleada por las pesquisas llevadas a cabo por el senador Joseph R. McCarthy y el Comité de Actividades Antiamericanas. Si bien muchas de sus acusaciones carecían de pruebas, encontraron eco entre las masas y un debate en principio marginal, cobró una creciente importancia. En consecuencia, la vida cotidiana se vio afectada por un *segundo terror rojo*: la cultura norteamericana no fue una excepción y diferentes ámbitos, como la educación, la información y la industria del espectáculo, no fueron ajenos a esta tendencia². Dada esta coyuntura, la agresión norcoreana de verano de 1950 desplazó el foco de atención de la sociedad estadounidense hacia la Península de Corea, convertida en epicentro de actualidad³.

1. "Communism has passed beyond the use of subversion to conquer independent nations and will now use armed invasion and war" y "Truman orders US Air, Navy units to fight aid of Korea; UN Council supports him; Our fliers in action; Fleet guards Formosa", *The New York Times*, 27-6-1950, p. 1.

2. Irving Louis HOROWITZ, "Culture, Politics and McCarthyism", *The Independent Review*, 1/1 (1996), p. 102-105; David CAUTE, *The Great Fear. The Anti-Communist Purge Under Truman and Eisenhower*, Nueva York, Simon & Schuster, 1978, pp. 403-538.

3. Ron T. ROBIN, *The Making of the Cold War Enemy. Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 95.

En este contexto, la música no escapó a esta tendencia, por lo que constituye una herramienta valiosa para observar la actualidad descrita. Durante los primeros momentos de la contienda, una riada de composiciones aludió al alistamiento⁴, y al apoyo inicial que el conflicto había suscitado⁵ o, como ha indicado acertadamente Ivan Tribe, justificaron la “acción policial” ordenada por Truman como una continuación de la Segunda Guerra Mundial y una defensa a ultranza de la democracia que representaba Estados Unidos⁶. Ya inmersos en el conflicto, una cantidad nada desdeñable de cantautores pusieron énfasis en las acciones bélicas, consideradas éxitos militares estadounidenses⁷, o en los protagonistas de las mismas, con el general MacArthur como uno de los elementos líricos preferidos⁸.

A medida que la contienda se alargaba, inspiró a varios cantautores en otras direcciones temáticas, que tendían a representar este estancamiento. Estos nuevos contenidos incluyen tanto representaciones visuales –o écfrasis– de los prisioneros de guerra estadounidenses como testimonios en forma de correspondencia escrita desde el frente. Por su parte, el final de la contienda colocó como ejes temáticos principales a los veteranos que regresaban del conflicto o a las negociaciones de paz que cerraron la guerra. A pesar de esta prolongación de la conflagración, dichas composiciones omiten prácticamente cualquier crítica hacia ella. En este sentido, el estudio de varias piezas musicales nos permite conocer aspectos concretos del conflicto, tales como las condiciones de la lucha y las motivaciones de los combatientes, por lo que este artículo plantea su recopilación y análisis como objetivo principal. Para llevarlo a cabo, se ha realizado una búsqueda discográfica dentro de la canción norteamericana en la colección Hugo Keesing de la Universidad de Maryland, dentro del intervalo temporal que



4. Entre ellas, cabe citar *Korea, Here We Come* (1950, Harry Choates and His Fiddle), *I'm a Soldier Boy Again* (1950, Eddie Varnado y su banda The Delta Ranch Hands), *Draft Board Blues* (1950, Ray Anderson & Tennessee Mountaineers), *Draftboard Blues* (1950, Vance Brothers), *Uncle Sam Blues* (1951, Sonny Thompson), *Uncle Sam Has Called My Number* (1951, Arkie Shibley & His Mountain Dew Boys), *K. P. Blues* (1950, Wilf Carter), *(In Again, Out Again) Packing Up My Barracks Bags Blues* (1950, Richard Cactus Prior and His Pricklypears), *I'm Back in the Army* (1951, Tani Allen and His Tennessee Pals), *Here We Go Again* (1951, Marvey Stone), *Greetings* (1952, Bob Newman) y *Mailman Blues* (1952, Lloyd Prince & His Orchestra).

5. En verano de 1950, una encuesta de Gallup indicaba que un 78% de los norteamericanos aprobaba la intervención y un 65% opinaba que esta decisión no era un error: Steve CRABTREE, “The Gallup Brain: Americans and the Korean War”, 4-2-2003, <https://news.gallup.com/poll/7741/gallup-brain-americans-korean-war.aspx>, (consulta 21-1-2024).

6. Ivan M. TRIBE, “Purple Hearts, Heartbreak Ridge, and Korean Mud: Pain, Patriotism and Faith in the 1930-1953 ‘Police Action’”, en Charles K. WOLFE y James E. AKENSON (eds.), *Country Music Goes to War*, Lexington, University Press of Kentucky, 2005, pp. 126-142.

7. Entre ellas, la batalla de Heartbreak Ridge, saldada con una victoria pírrica para las fuerzas estadounidenses, fue objeto de alabanza en la obra homónima del dúo Delmore Brothers (1951). Por su parte, Ernest Tubb, Westley Tuttle, Ken Marvin y Gene Autry publicaron sendas versiones de *A Heartsick Soldier in Heartbreak Ridge* (1952). Junto a estas obras, también podemos citar *Pusan* (1953), de Billy Mize With Bill Woods & His Orange Blossom Playboys.

8. El general Douglas MacArthur fue el sujeto que inspiró una mayor cantidad de obras en la música de la guerra de Corea. A raíz de su cese, sobre él se compusieron loas como *Old Soldiers Never Die* (Gene Autry, 1951); *Fade Away Baby* (Ray Sned, 1951), reversionada hasta en once ocasiones; *Doug MacArthur* (1951, Roy Accuff); (*Old Soldiers Never Die*), *They Just Fade Away* (Jimmy Short, 1951); *Oh, Mr. President!* (R. D. Henson and the Western Jamboree Cowboys, 1951). En sentido contrario, el Archivo Woody Guthrie de Tulsa (Oklahoma) contiene algunas piezas únicas: *Bye, Bye Big Brass* (Woody Guthrie, 1952) o *Hey General Mackymacker* (Woody Guthrie, 1952).

transcurre entre 1950 y 1953, fechas en las que se prolongó la contienda⁹. Como resultado, se han localizado cuarenta y cuatro composiciones.

Esta búsqueda discográfica se ha acompañado de una consulta bibliográfica especializada en la cuestión¹⁰, lo cual ha permitido, tanto interpretar el contexto en el que tiene lugar la creación de las composiciones como calibrar su perspectiva ante los acontecimientos retratados, amén de corroborar su exactitud. A continuación, se ha llevado a cabo un análisis de los contenidos líricos de las obras encontradas, ya que esta metodología admite analizar textos y discursos orales por igual, pues conduce a descubrir su mensaje. En suma, ello permite procesar información relevante sobre las condiciones en que se ha producido el texto¹¹ y, por lo tanto, vislumbrar los usos y funciones de la canción estadounidense¹².

Para el caso concreto de la canción estadounidense sobre la Guerra de Corea, las letras de las canciones contienen un significado y un compromiso político en el que el compositor transmite sus sentimientos y emociones, expresa su mundo interior y proyecta su opinión sobre determinadas cuestiones referentes a la contienda¹³. Los compositores proyectaban los valores de uno o varios grupos sociales y, en una sociedad industrial de masas, la música podía reforzar el sentimiento de pertenencia a un colectivo, tanto por

9. Hugo KEESING y Bill GEERHART, *Battleground Korea. Songs and Sounds of America's Forgotten War*, Hamburgo, Bear Family Records, 2018.

10. En comparación con otros conflictos con participación estadounidense en el s. XX, el impacto musical de la guerra de Corea ha recibido una atención parcial por parte de los historiadores. Una consulta de la compilación bibliográfica de Keith McFarland (2010) no proporciona ningún resultado al respecto. En la misma línea, Paul Edwards ignora el impacto musical de la contienda en su obra, en la que apenas incluye las preferencias musicales radiofónicas de los soldados. Además del ya citado libreto elaborado por Keesing y Gerhaart, Waldrich ofrece una recopilación de obras contemporáneas al conflicto elaboradas por los propios soldados, pero carece de análisis alguno al respecto. Por último, Van Rijn incluye un capítulo sobre esta temática en su obra, que se concentra únicamente en música blues y góspel y deja de lado del resto de estilos musicales del momento (Paul M. EDWARDS, *The Korean War*, Westport, Greenwood Press, 2006, pp. 141-153 y 173-184, <https://doi.org/10.5040/9798400676161>; William WALLRICH, *Air Force Airs: Songs and Ballads of the United States Air Force, World War One Through Korea*, Nueva York, Duell, 1957, pp. 69-124 y 137-146; Guido VAN RIJN, *The Truman and Eisenhower Blues: African American Blues and Gospel Songs, 1945-1960*, Londres, Continuum, 2004, pp. 72-100, <https://doi.org/10.5040/9798400676161>).

11. Miguel Ángel GÓMEZ MENDOZA, “Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo: Definición, clasificación y metodología”, *Revista de Ciencias Humanas*, 20 (2000), p. 1; José Luis PIÑUEL RAIGADA, “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”, *Estudios de Sociolingüística*, 3 (2002), p. 2.

12. En su estudio, Alan MERRIAM dedicó un capítulo a concretar las funciones y usos de la música, varios de los cuáles se aúnan en la canción estadounidense del momento. Es un medio de expresión emocional, comunicación, entretenimiento y de refuerzo del cumplimiento de ciertas normas sociales, ya que transmite el apoyo a la participación norteamericana en la contienda, pero además, esta música contiene una función de representación simbólica de ideas y comportamientos, pues transmite los valores ideológicos que sustentan la intervención militar. Al ejercer como medio de transferencia de los valores probólicos, contribuye a la continuidad de una cultura y actúa como un transmisor de la realidad histórica de un momento determinado. Por último, estas canciones conllevan una función integradora de la sociedad al ejercer como punto de encuentro en el cual los miembros de aquélla se unen para participar en actividades que requieren cooperación y coordinación grupal tales como conciertos (*The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964, pp. 209-229).

13. Cristina VELA DELFA, “Actividades de imagen en el género discursivo de la canción protesta: un análisis desde la teoría de la cortesía”, *Analecta Malacitana Electrónica*, 40, (2016), pp. 152-153, <https://doi.org/10.24197/ogigia.16.2014.71-82>.

parte del compositor como del oyente, en cuestiones que atañen a la identidad, tales como raza o religión. Con ello, *compositor y destinatario interesado* se distanciaban de otros oyentes discrepantes con esta comunidad¹⁴.

Finalmente, este planteamiento ha permitido trazar unos objetivos concretos para este trabajo: dadas las temáticas objeto de búsqueda y análisis, pretendemos clasificar las obras encontradas para, a continuación, identificar el posicionamiento y argumento de los cantautores. Finalmente, ello nos permitirá concretar si los temas propuestos emitieron alguna crítica hacia la guerra y su prolongación en el tiempo, así como la perspectiva de los cantautores ante el conflicto.

Música para narrar una guerra

La alianza entre country, blues y góspel

La búsqueda de canciones estadounidenses que aborden al conflicto coreano conduce a explorar diferentes estilos musicales, entre los cuales destaca la música country, pero también géneros históricamente vinculados a la comunidad afroamericana como el blues o el góspel. Ahora bien, ¿qué motivaba a estilos tan distintos a ejercer como trovadores de este conflicto? El temor al avance del comunismo y la percepción de amenaza sobre el bloque occidental constituyen un denominador común para estos tres géneros. Desde finales del siglo XIX, el *country* por un lado, y el góspel y el blues por otro, habían expresado las inquietudes de las comunidades blancas y afroamericanas del sur de Estados Unidos. Los estados meridionales, más agrarios y aislados social y económicamente que el resto del país, pero interconectados en pequeñas comunidades familiares dispuestas a compartir su patrimonio cultural, constituían una suerte de creciente fértil para el desarrollo de estos géneros. La dispersión demográfica hacía de las reuniones religiosas y familiares un punto de encuentro en el que fomentar este acervo. Del mismo modo, el carácter fronterizo que esta región había albergado durante buena parte del siglo XIX no hizo sino reforzar el sentido de defensa de la propiedad y tradición que tenían sus habitantes.

Ahora bien, ¿cómo llegaron estos tres géneros a romper las fronteras del sur y expandirse por gran parte del país? Por un lado, el período comprendido entre el New Deal y la Segunda Guerra Mundial fue testigo de la diáspora de miles de sureños empobrecidos en busca de nuevas oportunidades desde los Grandes Lagos hasta California¹⁵. Sus maletas portaban sus pertenencias, pero también sus gustos culturales, entre los cuales se encontraba la música country. Esta diseminación poblacional facilitó el crecimiento del género a lo largo de la década de 1940 y buen ejemplo de ello es tanto la aparición de múltiples discográficas como el establecimiento de nuevas estaciones de radio empeñadas en dar a conocer este género¹⁶.

14. Peter J. MARTIN, "Music, Identity and Social Control", en Steven BROWN y Ulrik VOLGSTEN (eds.), *On the Social Uses and Social Control of Music*, Nueva York, Berghahn Books, 2005, pp. 62-64, <https://doi.org/10.1515/9780857457141-008>.

15. James N. GREGORY, *The Southern Diaspora. How the Great Migration of Black and White Southerners Transformed America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.

16. Clifford R. MURPHY, *Yankee Twang: Country and Western Music in New England*, Urbana, University of Illinois Press, 2014, p. 56, <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252038679.001.0001>.



Por otro lado, los estilos vinculados a la comunidad afroamericana, tales como el blues o el góspel, también experimentaron un gradual desarrollo a partir de la migración que, durante las décadas de 1920 y 1930, llevó a miles de afroamericanos a los estados septentrionales intentando dejar atrás la segregación racial y la pobreza del Sur. Durante la posguerra mundial, los afroamericanos tomaron una creciente conciencia de la actualidad del país, en la cual participaban de manera limitada. Las órdenes 8.802 y 9.981, emitidas por F. D. Roosevelt y Harry Truman para poner fin a la segregación racial en el campo militar, facilitaron una progresiva participación de soldados negros en el conflicto coreano¹⁷. Por lo tanto, resulta lógico el interés de esta comunidad y sus cantautores en dicha contienda. A ello cabe añadir que, viéndose huérfanos de la figura paterna de Franklin D. Roosevelt, no pocos cantantes afroamericanos buscaron referentes políticos entre los líderes del país, aunque de manera infructuosa, tal y como evidencia la ausencia de obras dedicadas a los dirigentes del momento, como Truman o Eisenhower¹⁸.

Para todos ellos, el nuevo orden de la posguerra mundial, marcado por la creciente industrialización dentro del país y la pugna ideológica con la Unión Soviética fuera de él, generó inseguridad, por lo que muchos norteamericanos buscaron regresar al universo menguante que añoraban. En la cultura popular, la música constituía un bastión en el que refugiarse y preservar los viejos valores de solidaridad, respeto por la autoridad, religión y patriotismo¹⁹. De hecho, la nueva coyuntura hizo que varios intelectuales cristianos teorizaran sobre la respuesta ante el avance del comunismo, y no pocos intelectuales y artistas asumieron que los cristianos guardaban una mayor afinidad con las democracias que con los regímenes totalitarios. Por ello, la defensa de la Cristiandad podía proporcionar mayor estabilidad ante la herencia de un mundo fracturado por las revoluciones y el fascismo²⁰.

Varias piezas musicales incluyeron referencias sobre la actualidad y expresaron la amenaza contra los valores defendidos. De acuerdo con esta percepción, cristianismo, familia y propiedad privada se hallarían en peligro, por lo que, en pleno *segundo terror rojo*, no resulta extraño encontrar canciones que expresan su rechazo al comunismo y a su expansión. En otras palabras, la sociedad estadounidense y sus altavoces musicales, en este caso cantautores de diversos géneros, entendían la libertad individual, no solo como la argamasa que mantenía estos valores, sino también como un patrimonio estadounidense, que se encontraba amenazado por el conflicto con la Unión Soviética²¹.

17. La emisión de la Orden 9.981 por Truman en 1948 puso fin a la segregación en las Fuerzas Armadas. A lo largo del conflicto coreano, soldados afroamericanos fueron paulatinamente introducidos, especialmente debido a la necesidad de reemplazos, en unidades mixtas. Para el final de la contienda, el 90% de los combatientes afroamericanos lo hacían en unidades integradas. De todos ellos, Paul M. EDWARDS estima en un 9% (3.223) la cantidad de bajas negras en el seno del ejército estadounidense (*Dictionary of the Korean War*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010, p. 5; Jeremy P. MAXWELL, *Brotherhood in Combat: How African Americans Found Equality in Korea and Vietnam*, Norma, University of Oklahoma Press, 2018, pp. 52-70).

18. VAN RIJN, *The Truman and Eisenhower Blues*, p. 154.

19. Bill C. MALONE y Tracey E. W. LAIRD, *Country Music USA*, Austin, University of Texas Press, 2018, pp. 3-4, 208-209 y 374, <https://doi.org/10.7560/315347>.

20. Jason W. STEVENS, *God-fearing and free: A Spiritual History of America's Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2010, pp. 32-41, <https://doi.org/10.4159/9780674058842>.

21. David G. ENGERMAN, "Ideology and the origins of the Cold War, 1917-1962", en Melvyn P. LEFFLER y Odd Arne WESTAD (eds.), *The Cambridge History of the Cold War*, Nueva York, Cambridge University Press, 2010, pp. 20-22, <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521837194.003>.

Por ello, al abordar cuestiones de actualidad, se manifestaron a favor de la participación norteamericana en la guerra de Corea²².

Cartas desde el frente

La entrada de tropas estadounidenses en la contienda en verano de 1950 fue respondida en noviembre del mismo año por una colosal ofensiva china. Su participación en el conflicto bajo la fórmula de un *ejército de voluntarios* equilibró la situación y acabó por estancar el frente en los meses siguientes. La magnitud de esta intervención llevó a MacArthur a declarar que sus tropas se enfrentaban a un nuevo tipo de guerra²³, y si el experimentado general observaba con preocupación la evolución de los acontecimientos, los hombres bajo su mando compartían su inquietud. La irrupción de las tropas chinas en el día de Acción de Gracias de 1950 provocó, no sólo el repliegue de los contingentes de la ONU, sino también un notable desconcierto entre los efectivos norteamericanos²⁴. El estancamiento del conflicto llevó a muchos soldados a expresar su añoranza del hogar a través de diarios, pero sobre todo cartas²⁵, pues estas últimas constituían el principal medio de comunicación disponible en larga distancia. La riqueza de estos testimonios pronto inspiró a varios compositores, que alimentaron sus obras de la opinión y experiencias de los soldados²⁶.

En este sentido, la historia del soldado John McCormick inauguró el género de las misivas dentro de las composiciones referentes al conflicto y constituyó una notable fuente de inspiración para otros cantantes a partir de finales de 1950. Este soldado procedente de Pensilvania había escrito una carta a sus dos hijas en verano de 1950, en la que confesaba llevar siempre consigo las fotografías de su esposa y retoños, amén de tenerlas siempre en sus pensamientos ante la posibilidad de una muerte próxima: “*I carry your picture and Mummie’s next to my heart, and if I have to go help God, you’ll know the last thought I had on this earth was for the two of you and Mommie*”²⁷. La epístola en cuestión llegó a sus destinatarias a mediados de septiembre de 1950, pocos días después de que el progenitor fuera abatido. La prensa se hizo eco de la historia y, con permiso de la viuda de McCormick, Bené Russell y Peter De Rose redactaron una canción que fue



22. Esta fiebre anticomunista quedó bien reflejada en obras como *The Red We Want Is The Red We’ve Got* (RCA 0381), interpretada por Elton Britt en 1950 o, sobre todo, *I’m No Communist* (MGM K 11293), obra grabada por Lulu Belle y Scotty Wiseman en 1952 (Bill GEERHART y Ken SITZ, *Atomic Platters. Cold War Music from the Golden Age of Homeland Security*, Hamburgo, Bear Family Records, 2005, p. 33).

23. Richard B. FRANK, *MacArthur*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 159.

24. El consiguiente repliegue estadounidense ante el avance chino fue calificado por el politólogo Jonathan Pollack como “*the most infamous retreat in American military history*”. Para hacernos una idea de la dureza de la misma, la campaña causó, solo entre las tropas surcoreanas, 15.000 bajas (Chen JIAN, *China’s Road to the Korean War*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, pp. 211-212).

25. Existen varios testimonios de los soldados norteamericanos en el frente. En forma de correspondencia individual, cabe destacar Frank O. PRUITT, *Delayed Letters from Korea: Thirty-Five Korean War Veterans Reveal Their Unique Stories of America’s Least Known War*, Bloomington, 1st Books Library, 2002; y Mel HORWITZ, *We Will Not Be Strangers: Korean War Letters between a M.A.S.H. Surgeon and His Wife*, Urbana, University of Illinois, 1997.

26. Esta fórmula no es nueva, ya que durante la Segunda Guerra Mundial se compusieron varias canciones en forma de carta. Entre ellas, podemos añadir, de Gene AUTRY, *Ernest Tubb. Soldier’s Last Letter* (Decca 6098, 1944, <https://www.youtube.com/watch?v=DBTN9ABhSc>, consulta14-3-2025) y *At Mail Call Today*, Columbia 20814, 1945 (<https://www.youtube.com/watch?v=JW-mLv4qtow>; consulta14-3-2025).

27. KEESING y GEERHART, *Battleground Korea*, p. 81.

interpretada por el cantante de música country Red Foley y el coro de The Anita Kerr Singers²⁸. Con el título de *Dear Little Girls* (1950)²⁹, *Mr. Country Music* –apodo con el que era conocido el cantante de Kentucky– amplificó el contenido de la carta y, en un recitado final, recordó que el padre había entregado su vida por la seguridad de sus hijas:

*Dear little girls, always think of me, wherever I may be
No bad men will rob you of the things you love
Now your soldier can go and help God up above
My dear little girls, you'll be safe and free
'Cause there's millions of daddies like me.*

El éxito de la publicación de la carta pronto impulsó a varios compositores a redactar sus propias versiones sobre este relato familiar. Así, Tex Ritter realizó una declamación paternal acompañada de órgano y que, bajo el título de *Daddy's Last Letter* (1950)³⁰, enfatizaba la fe cristiana, la obediencia y el cumplimiento de las tareas como pilares de una familia ejemplar. Al mismo tiempo, el cantante de country de Tennessee evocaba a varias experiencias familiares, tales como picnics o eucaristías, como tradiciones merecedoras de ser preservadas, lo que en última instancia justificaba su contribución bélica. La tercera y la cuarta estrofa de la obra constituyen un nítido ejemplo al respecto:

*Rose Marie, you should remember me,
Because I used to take you out with me a lot,
And I used to buy you a lot of candy and sodas,
And I used to feel so good when people used to say you had eyes just like mine.
Remember that little puppy I bought you? Your Mummy used to tie a little pink
ribbon around its neck, and you used to carry it in your arms. You looked awfully
cute.
I want you both to know I'd be with you if I could,
But there are a lot of bad men in the world,
And if they were allowed to do what they wanted to do,
Little girls like you wouldn't be allowed to go to church on Sunday or be able to
go to the school you wanted to.*

Por su parte, Tiny Hill realizó una propuesta temática similar en *Two Letters* (1950)³¹, si bien colocó el foco de atención en el sacrificio llevado a cabo por el padre en aras de preservar a su familia y las libertades de su país. En dicho planteamiento, el cantante de jazz de Illinois se tomó alguna licencia poética para proporcionar un mayor dramatismo a su obra, como por ejemplo la alusión a su participación en la contienda como una forma de evitar la esclavitud de su familia (“*I'd rather die than should you live to be somebody's slave*”), mención no incluida por McCormick en la carta original.

Sea como fuere, semejante productividad inauguró una cascada de composiciones que bien podrían constituir un subgénero en sí mismas, pues narraban conversaciones entre padres e hijos. La novedad de estas canciones radica en la inclusión de la opinión de niños, aun cuando no eran cantadas por ellos. De este modo, los años de 1950 y 1951

28. Paul KINGSBURY (ed.), *The Encyclopedia of Country Music: the Ultimate Guide to the Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, p. 176.

29. Hugo KEESING y Bill GEERHART, *On the Homefront*, CD 3, Hamburgo, Bear Family Records, 2018, Decca, 46.277.

30. Tex RITTER, *Daddy's Last Letter* (1950), Capitol, 1.267, 1950, https://www.youtube.com/watch?v=Z_Zfx8li0ho (consulta 15-3-2025).

31. KEESING y GEERHART, *On the Homefront*, CD 3, Mercury, 5.365.

alumbraron composiciones como *Please Daddy, Don't Go To War* (1950)³² de Skeets McDonald, en la que un hijo pide a su padre no acudir a la guerra, mas cuando éste acude, el joven vástago da ejemplo de su patriotismo y aspira a combatir con él: “*Please daddy don't go to war, Tell me Daddy, what are you fightin' for? If it is for the White, Red and Blue, Then Daddy please take me with you*”; o *Why Does The Army Need My Daddy* (1951)³³, en la que la banda de música country de George Simerly and His Tennesseans colocan como protagonista a un padre que, despierto en medio de la noche por los llantos de su hijo, le descubre rezando para no ser apartado de él y trata de reconfortarlo justificando los motivos de su ausencia (“*I took him in my arms and I placed him on my knee, I told him I was needed to fight for Liberty*”). Por su parte, piezas como *My Daddy Has Gone To Korea* (1951)³⁴ del cantante de country Sandune Sanders y *God Bless My Daddy* (1951)³⁵ del artista de blues Cecil Grant suplicaron protección para los progenitores ausentes del hogar. Junto a ellas, *Don't Steal Daddy's Medal* (1951)³⁶, de la banda de country The Oklahoma Sweethearts, recordó los sacrificios de toda la sociedad estadounidense al retratar a un niño lloroso que hacía frente a un ladrón, al que instaba a llevarse sus regalos navideños antes que la medalla al valor en combate recibida por su difunto padre.

Frente a las obras anteriores, algunas canciones sí que fueron interpretadas por niños –aunque habían sido compuestas por adultos–, con el fin de expresar los mejores deseos y un pronto e indemne regreso de sus progenitores. Buen ejemplo de ello son *Watch Over Daddy* (1954)³⁷, cantada por un niño de apenas seis años llamado Brucie Weil y, sobre todo, *Please Santa Bring My Daddy Back To Me* (1953)³⁸, compuesta por Glenn Gibson y entonada por una niña de nueve años llamada Irene Treadwell que, emocionada, pide el regreso de su padre como regalo navideño a Santa Claus³⁹.

Por último, la guerra de Corea alumbró, al menos, una composición en el que las cartas no eran intercambiadas entre padre e hijo, sino entre madre e hijo. Este fue el caso de *Korea Blues* (1951)⁴⁰, una obra grabada por Willie Brown poco después del fracaso de las negociaciones de paz de Kaesong de julio de 1951. En ella, el guitarrista de blues procedente del Estado de la Magnolia expresó su desconcierto por el alargamiento de la contienda. Brown formula la obra a través de alusiones a las consecuencias del conflicto sobre las tropas, tales como el estrés de combate y el derramamiento de sangre. Sin embargo, su descripción de la guerra se detiene ahí y no recurre a estos contenidos como herramienta para emitir crítica antibelicista alguna, sino más bien para reforzar el valor de la reunión familiar construido en torno a un soldado que regresa junto a su madre, como quedó recogido en el siguiente párrafo:

32. Ibidem, London, 16.046.

33. Ibidem, Rich-R-Tone, 1.003.

34. Ibidem, Romick FS, 1.000.

35. Ibidem, Decca, 48.249.

36. Ibidem, Capitol, 1.564.

37. Ibidem, RCA, 47-5657.

38. Ibidem, Jay-Dee, 782-45.

39. KEESING y GEERHART, *Battleground Korea*, pp. 81-82 y 87.

40. Hugo KEESING y Bill GEERHART, *Going to War Again*, CD 1, Hamburgo, Bear Family Records, 2018, Decca, 48.248.



*Now the war in Korea is never over, Uncle's Sam calling boys every day and night,
And with all the screamin', clawin' and bloodshed, you have never seen the sight,
But, mother, don't you worry, your boy will be home again someday,
But all we can do now is fall on our knees and pray*⁴¹.

Aparte del prolífico subgénero integrado por las composiciones referentes a la correspondencia intrafamiliar, varias obras expresaron la nostalgia y todo tipo de preocupaciones sentimentales que aquejaban a la soldadesca. Algunas ponían de manifiesto complicaciones en el seno familiar, como por ejemplo *Male Call* (1953)⁴², del trío de blues Emmitt Slay y *A Letter From Home* (1955)⁴³ de Hank Penny. Con un toque cómico, estas dos canciones narraban la historia de un soldado analfabeto que recibía una carta que, leída por un compañero de armas, le abría los ojos sobre los derroches y aventuras amorosas de su mujer. A pesar de coincidir en la historia relatada, ambas composiciones guardan diferencias estilísticas, pues mientras que la primera es una obra de jazz escrita por un compositor afroamericano y está destinada para esta comunidad, la segunda no es más que una declamación, carente de música alguna.

Un argumento más rocambolesco fue elaborado en la saga de canciones inaugurada por *A Dear John Letter* (1953), obra de música country escrita e interpretada por Jean Shephard con el acompañamiento recitado de Ferlin Husky⁴⁴. En ella, un soldado llamado John recibe una carta en la que su mujer le comunica la ruptura entre ambos. La canción fue un éxito inmediato, como constata la composición de varias obras en respuesta. Bernice Stabile y Pete Lane –cuyo hermano se encontraba por aquel entonces combatiendo en Corea– respondieron poco después con *John's Reply* (1953)⁴⁵, canción en la que el soldado en cuestión aceptaba su destino. El gran giro argumental de este intercambio de historias llegaría de la mano de Jack Cardwell en *Dear Joan* (1953)⁴⁶, en la que el veterano de la Segunda Guerra Mundial reconvertido a cantante de música country permitía al protagonista rehacer su vida con Sue, hasta la fecha cuñada y antaño amor de juventud. Finalmente, de nuevo Shepard y Husky trataron de cerrar esta historia en *Forgive Me John* (1953) al proponer una reconciliación por correspondencia entre ambos cónyuges⁴⁷, subrayando la necesidad de protección del entorno familiar⁴⁸.

Junto a todas ellas, algunas composiciones con forma de misiva expresaron su consternación ante la dureza de los combates. En este sentido, ya hemos referenciado la breve alusión pronunciada por Willie Brown en *Korea Blues* (1951), a la cual podemos

41. VAN RIJN, *The Truman and Eisenhower Blues*, p. 83.

42. KEESING y GEERHART, *On the Homefront*, CD 3, Savoy, 1.101.

43. Decca, 29.597, https://www.youtube.com/watch?v=aGVSSBY7,n_w (consulta 16-3-2025).

44. Jean SHEPARD y Ferlin HUSKY, *A Dear John Letter* (1953), Capitol, 2.502, <https://www.youtube.com/watch?v=LMueKWzG0WE>, (consulta 16-3-2025).

45. KEESING y GEERHART, *On the Homefront*, CD 3, Imperial, 8.206.

46. Jack CARDWELL, *Dear Joan*, ACS, 1.953, <https://www.youtube.com/watch?v=joVljd5XjM8> (consulta 16-3-2025).

47. KEESING y GERHAART, *Battleground Korea*, pp. 91-92.

48. Jean SHEPARD y Ferlin HUSKY, *Forgive Me, John*, Capitol, 2.586, <https://www.youtube.com/watch?v=xIf2WVWJQ8> (consulta 16-03-2025).

añadir *Lost in Korea* (1952)⁴⁹, de la banda Sherman Johnson and His Clouds of Joy. En este caso, la formación de blues de Mississippi elabora una escena en la que expresa la correspondencia entre un combatiente y su amada, a la cual suplica le envíe cartas como forma de reconfortarse ante la soledad, el frío de los parajes coreanos y la lejanía de su hogar⁵⁰:

*Baby, please write me a letter,
because I'm lost and all alone [...]
Well, my days are miserable baby
And my nights are lonesome and cold [...],
When this war in Korea is over,
I'll be happy as two years old.*

Al planteamiento de esta imagen nostálgica, Johnson añadió buenas dosis de dramatismo al introducir todo tipo de efectos sonoros con el propósito de reproducir el silbido de proyectiles y sus explosiones. A pesar de esta descripción cargada de teatralidad, la obra carece de un significado antibélico.

Por último, se ha constatado la existencia de una canción referente al diario de un soldado: *From Mother's Arms To Korea* (1953)⁵¹. Esta obra country de la agrupación Louvin Brothers está basada en la historia de un joven recluta al que ambos hermanos integrantes de la banda musical habían conocido en Nevada y que había fallecido en combate. En estas fechas, Charlie Louvin estaba especialmente sensibilizado hacia la guerra, pues había sido movilizado por un breve período de tiempo en abril de 1953⁵². La pieza expone el diario incompleto del soldado fallecido, y que solo fue concluido gracias a la aportación de un compañero de armas, quien le hace llegar a la madre la obra con la trágica noticia. Con ello, pone en alza el sacrificio de los soldados caídos en combate y la camaradería entre soldados, elemento que podría identificarse con la necesidad de unidad del país ante un peligro exterior.

Y después de la guerra, la paz

En la primavera de 1950, Truman decidió renunciar a la reelección de cara a los comicios presidenciales que tendrían lugar dos años después. Con el país inmerso en una relativa paz y prosperidad y en claro liderazgo del bloque occidental, el presidente sentía que el Partido Demócrata podía continuar su labor sin él. En los siguientes meses, la culminación del *segundo terror rojo* y la participación en la guerra de Corea rompieron esta aparente tranquilidad, pero no alteraron la decisión del todavía presidente⁵³. En el posterior duelo electoral entre Dwight Eisenhower y Adlai Stevenson, la victoria fue a

49. Sherman Blues JOHNSON & HIS CLOUD OF JOY, *Lost In Korea*, Trumpet, 190, <https://www.youtube.com/watch?v=fdg8baQo0-c> (consulta 16-03-2025).

50. Aunque sin englobarse en el formato de misiva, la preocupación por los desaparecidos en combate ganó una creciente presencia desde 1951. Buena prueba de ello son *Missing in Action* (L. B. LAWSON, 1951,) y *Sad News from Korea* (LIGHTIN' HOPKINS, 1952) (VAN RIJN, *The Truman and Eisenhower Blues*, p. 80; KEESING y Geerhart, *Battleground Korea*, p. 64).

51. EARLY LOUVIN BROTHERS, *From Mother's Arms To Korea*, (1953), Capitol, 2.510, <https://www.youtube.com/watch?v=Cgwnn3icR9w>, (consulta 16-03-2025).

52. Charles WOLFE, *In Close Harmony. The Story of the Louvin Brothers*, Jackson, University of Mississippi Press, 1996, pp. 55-56.

53. Alonzo L. HAMBY, *Man of the People. A Life of Harry S. Truman*, Nueva York, Oxford University Press, 1995, pp. 599-600.



manos del primero, cuya llegada a la Casa Blanca planteó un nuevo escenario a principios de 1953. Durante la campaña electoral, el aún candidato republicano había optado por posicionamientos ambiguos, al mismo tiempo que culpaba a Truman de la *pérdida de China* y del enquistamiento del conflicto coreano. En principio, no realizó promesas concretas, pero poco después de ser elegido, en diciembre de 1952, visitó el frente, declaró que la guerra de Corea sería su prioridad y sugirió su final. Después de sopesar las opciones disponibles, el planteamiento del nuevo presidente abrazó la doctrina de la represalia masiva. Con esta amenaza pretendía evitar el alargamiento de un conflicto que, planteado con objetivos limitados, absorbía ingentes recursos económicos y se libraba en una lucha desigual contra el prácticamente infinito músculo humano de la China comunista. Todo ello, además, permitía a esta última dictar los términos y longitud de las negociaciones⁵⁴.

Durante estos meses, la opinión de la sociedad estadounidense sobre el conflicto se tornó más crítica⁵⁵. A pesar de ello, varios cantautores mantuvieron el optimismo y abogaron por realizar un último esfuerzo bélico durante los primeros meses de 1953, esperando que una prolongación del conflicto permitiera una posición ventajosa de cara al armisticio. Así lo constató Max Bailey en *Drive Soldier, Drive* (1953)⁵⁶, una obra que ensalzaba el liderazgo de Eisenhower para llevar a la victoria a unas fuerzas armadas recién desagregadas:

*President Ike is a mighty man
He called for the whites and the brown and tan
Come on boys and follow me
We're gonna end this war in old Korea!*

190

La nueva propuesta de Eisenhower, unida a la muerte de Stalin en marzo de 1953, agilizó unas negociaciones estancadas. El presidente estadounidense anunció el armisticio el 27 de julio de 1953. El final de las hostilidades sirvió de inspiración para una cantidad notable de obras que abordaron la cuestión de diferente forma. Algunas confirieron crédito al presidente recién electo por desatascar el conflicto. La primera obra en hacerlo fue elaborada por la cantante de góspel Sister Rosetta Tharpe, quien grabó *There's Peace in Korea* (1953)⁵⁷ el mismo día que Eisenhower hizo su anuncio⁵⁸. En esta obra blues, la cantante de Arkansas no sólo ensalzó la gestión de Eisenhower para poner fin al conflicto, sino que también subrayó la idea de unidad familiar ante la posibilidad del retorno de los combatientes a sus hogares y junto a sus seres queridos:

*I'm so glad at last, there's peace in Korea
Yes, I'm so glad at last, there's peace in Korea
Don't you know, I'm so glad at last, there's peace in Korea
Because President Eisenhower has done just what he said [...]*

54. Callum A. McDONALD, *Korea. The War Before Vietnam*, Londres, MacMillan, 1986, pp. 157-158 y 177-179, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-06332-1>.

55. Al fracasar las negociaciones para el intercambio de prisioneros en febrero de 1952, el 50% de los norteamericanos consideraban la participación en el conflicto un error, por un 37% que no compartía esta visión. Al acceder Eisenhower a la Casa Blanca en 1953, quienes no veían un error en la intervención alcanzaron de nuevo el 50%, frente a un 36% que descalificaban la “operación policial” (CRABTREE, “The Gallup Brain”).

56. KEESING y GEERHART, *On the Homefront*, CD 3, Excello, 2.016.

57. Ibidem, Decca, 48.302.

58. Gayle WALD, *Shout, Sister, Shout!: The Untold Story of Rock-and-Roll Trailblazer Sister Rosetta Tharpe*, Boston, Beacon Press, 2007, p. 137; VAN RIJN, *The Truman and Eisenhower Blues*, p. 93.

*I'm seeing to all of you mothers, now don't you weep and moan
I know that you are glad because your sons are coming home
Note to wise sisters and brothers, you can wipe your teary eyes
Because, sure as I'm singing, the sun has begun to shine.*

Esta no fue la única composición que transfirió crédito al nuevo presidente, tal y como acredita *Five Star President* (1953)⁵⁹, una canción country en la que Eddie Kirk recuerda la visita del entonces candidato republicano a las tropas estadounidenses destinadas en Corea y con la que enumera las cualidades del general –lealtad, coraje y honestidad– e incluye, de manera casi excepcional, una breve alusión antibélica (“*lead as to a way of life that doesn't need a gun*”)⁶⁰. Por último, *Ike* (1953)⁶¹ fue una pieza compuesta por la banda The Revelers en alabanza al presidente, no sólo agradeciéndole su papel en acelerar las negociaciones, sino también afirmando “*you were heaven sent*” por haber ganado la paz del mismo modo que había ganado la guerra mundial años atrás –“*You have won the peace the way you won the war*”-. Dadas las loas a Eisenhower proporcionadas por dichas canciones, podemos considerar a estas piezas como el epílogo de la campaña iniciada en 1952 y que, bajo el lema “*We Like Ike*”, había fomentado la popularidad del presidente⁶².

Una segunda subcategoría agrupa las composiciones que celebraron el final de la conflagración y los peligros que ella implicaba, así como la seguridad del regreso al hogar por parte de los soldados. En ella podemos incluir dos canciones: por un lado, *No More Black Nights* (1953)⁶³, obra blues en la que el trompetista luisianés Dave Bartholomew escenifica una entrañable reunión entre un padre y su hijo pequeño; por otro, *Welcome Home, Baby* (1953)⁶⁴, una pieza que, interpretada por la orquesta liderada por el



59. KEESING y GEERHART, *On the Homefront*, CD 3, RCA Victor, 5.149.

60. Las canciones antibélicas sobre este conflicto son escasas, tardías y por lo general aluden más a la prolongación de la guerra que a rechazar los motivos de la intervención estadounidense. Además de la obra aludida, cabe señalar *From a Foxhole* (1953) de Jack POWERS y *Stop the War* (1953) de THE MACEDONIANS. Esta ausencia de obras puede guardar relación con la atmósfera anticomunista que dominaba estos años, pero sobre todo con la escasa oposición que despertó el conflicto en la sociedad estadounidense ya que como ha recogido Lawrence S. WITTNER, apenas un puñado de comunistas y aislacionistas se manifestaron en contra de la contienda (*Rebels Against War. The American Peace Movement, 1933-1983*, Filadelfia, Temple University Press, 1984, pp. 200-202).

61. Hugo KEESING y Bill GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Hamburgo, Bear Family Records, 2018, Tabb, 1.005.

62. Durante la campaña electoral de 1952 se compusieron 106 canciones sobre Dwight Eisenhower, frente a apenas 15 para su rival demócrata Adlai Stevenson (*Billboard*, “Latest count shows Eisenhower lauded in 106”, 8-11-1952, p. 32). El mejor ejemplo de esta campaña es, quizás, la canción *We Like Ike* para el anuncio homónimo: “Presidential ad: ‘I like Ike’ from Dwight D. Eisenhower (R) vs. Adlai Stevenson II (D)”, <https://www.youtube.com/watch?v=YP7WaUPACuY>, (consulta 18-12-2023). Para saber más sobre esta campaña audiovisual, se recomienda Paul CHRISTIANSEN, *Orchestrating Public Opinion. How Music Persuades in Television Political Ads for US Presidential Campaigns, 1952-2016*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp. 31-38, <https://doi.org/10.1515/9789048531677>.

63. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Imperial, 5.249.

64. *There's Peace In Korea*, RPM, 392, <https://www.youtube.com/watch?v=xK4aWJFOaxQ>, (consulta 16-3-2025).

saxofonista de jazz King Perry y con el acompañamiento vocal de Dell St. John, hace lo propio con una esposa que da la bienvenida a su marido después de un año de soledad⁶⁵:

*He's been gone since April '52
He's been gone since April '52
I've been so lonesome I didn't know what to do
Welcome home, my love, welcome home, my love
Welcome home, my love, welcome home, my love
I'm glad you're back and I thank the Lord above.*

Por lo tanto, la mayor parte de composiciones que abordan el final de la contienda celebraban su final porque permitía el regreso de los combatientes al hogar. De manera simultánea, recogieron las consecuencias emocionales de dicho regreso para los veteranos. Así, el cantante de country Jimmy Dale plantea en *Hello Maria* (1953)⁶⁶ una respuesta al romance italoamericano esbozado por Vince Mondí dos años atrás⁶⁷. En ella, el cantautor de Nueva Jersey retrata el regreso de un soldado a casa junto a su amada y la calurosa bienvenida que se le proporciona después de su servicio militar. Además de la obra de Dale, otros autores trazaron la satisfacción de los soldados al regresar al nido conyugal. Entre ellos, podemos mencionar *The War Is Over* (1953)⁶⁸, del guitarrista de blues Arthur Crudup, y sobre todo *Leavin' Korea* (1954)⁶⁹, del cantante de country Lawyer Daniel, también conocido como *Soldier Boy* Houston. En primer lugar, esta obra nos permite identificar uno de los emplazamientos más peligrosos para las tropas norteamericanas, pues en ella, el veterano de guerra y artista tejano hace alusión al costoso encuentro que tuvo lugar entre soldados estadounidenses y norcoreanos en Yeongdeungpo –transcrito en la obra como Yongdongpo– en el curso del río Han en septiembre de 1950. Con esta mención, el autor contrapone el peligro de la contienda con el regreso al hogar de los soldados a través de la base aérea coreana de Kimpo.

192

Sin embargo, para algunos compositores, como Jimmy Witherspoon, el retorno a casa generó incertidumbre entre la soldadesca⁷⁰, pues desconocía la reacción de sus compañeras sentimentales. Ello quedó bien acreditado en *Back Home* (1953)⁷¹, pieza en la que el cantante de blues de Arkansas se pregunta si la esposa del protagonista de su canción le admitirá de nuevo bajo el mismo techo, en lo que sirve en una suerte de denuncia contra los merodeadores de las esposas de los soldados y, por lo tanto, una defensa de la unidad familiar. Para concluir esta sección, Margie Collie invirtió los términos de la pieza anterior y aportó una perspectiva diferente del reencuentro entre

65. A pesar de esta entrañable puesta en escena musical, la obra de King PERRY y Dell ST. JOHN no fue bien recibida por la crítica, que la calificó su ritmo como *draggy*, (literalmente, tedioso) (*Billboard*, 10-10-1953, p. 47).

66. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Original, 5.000.

67. MONDI compuso *Goodbye Maria! (I'm Off to Korea)* en 1951, obra que retrata un romance entre un veterano de la Segunda Guerra Mundial y una joven siciliana. La canción tuvo una notable repercusión, pues fue reversionada por Wilf Carter, Alan Holmes y el propio Jimmie Dale (KEESING y GEERHART, *Battleground Korea*, pp. 32, 110 y 150).

68. RCA Victor, 5.563, <https://www.youtube.com/watch?v=IQCVRjTdbtM>, (consulta 17-3-2025)

69. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, ACS, 1.954.

70. Esta tendencia ya había sido anunciada de manera prematura en *Back From Korea* (G.S.T. 1.001, 1951) por parte de Rose BROWN y Jimmie HARRIES WITH BUBBLES & HIS BAND.

71. Federal, 12.128, <https://www.youtube.com/watch?v=kk5pJ428Bx0>, (consulta 17-3-2025).

cónyuges en *His New War Bride* (1953)⁷². En esta obra country, la cantante tejana expresó los temores que las mujeres norteamericanas albergaban sobre el retorno de sus maridos acompañados por otras féminas conocidas como “*western princesses*”⁷³. La cantautora del Estado de la Estrella solitaria conduce al oyente a empatizar con las mujeres abandonadas y que ven sus matrimonios rotos. Como podemos observar en las siguientes estrofas, la obra contiene una defensa del matrimonio y de la unidad familiar:

*I went to the dock to meet my soldier
With hopes that soon I'd become his bride
When he walked slowly down the gangplank
Another girl walked by his side
With a casual smile he spoke and nodded
I knew his love for me has died [...].
I'd lived so long for his returning
Then for a home we'd build side by side
My dreams fell through when his ship landed
For he'd brough home his new war bride.*

Vista esta descripción, los temores de Collie resultaban justificados, ya que se estima que unas 100.000 mujeres coreanas contrajeron matrimonio con soldados estadounidenses al acabar la guerra y regresaron con ellos a suelo norteamericano⁷⁴.

Prisioneros y desaparecidos

Después de tres años de combates, el día 27 de julio de 1953 a las diez de la mañana las armas callaron en Corea. No obstante, el armisticio suscrito en Panmunjom dejó algunas cuestiones sin clara resolución, tales como la unificación de la Península o el intercambio de prisioneros. Sobre esta última cuestión se habían realizado gestiones desde el principio de la guerra, pero existían discrepancias entre los beligerantes sobre cómo llevarlo a cabo. Las fuerzas de Naciones Unidas habían efectuado un mayor número de prisioneros que las fuerzas sino-norcoreanas y, en consecuencia, un intercambio *todo por todo* era visto con recelo por las primeras, para evitar un refuerzo de las segundas. La Operación Little Switch de marzo de 1953 supuso un ensayo de cara a lo que estaba por venir en las negociaciones de paz de verano del mismo año, pues permitió el canje de varios prisioneros de guerra y enfermos. Sin embargo, una cantidad considerable de prisioneros norcoreanos y chinos –muchos de ellos surcoreanos y chinos nacionalistas enrolados a la fuerza– se negaron a regresar a sus países al acabar el conflicto⁷⁵. Ante la amenaza de estancamiento en estas negociaciones, la Comisión de Repatriación consiguió sacar adelante un segundo intercambio que, conocido como Operación Big Switch, reinició el retorno de prisioneros una vez concluida la contienda.

A pesar de que las negociaciones para el regreso a casa de los prisioneros de guerra cobraron fuerza en la primavera de 1953, algunos cantantes ya habían expresado su

72. Decca 28.701, <https://www.youtube.com/watch?v=-W-zSSn8XGo>, (consulta 17-3-2025).

73. Las relaciones íntimas entre mujeres coreanas y soldados estadounidenses fueron un hecho habitual durante la contienda. El término indicado no implica prostitución por parte de la mujer coreana, si bien se estima que en torno a 27.000 mujeres coreanas fueron prostituidas durante el conflicto (Grace M. CHO, *Haunting the Korean Diaspora. Shame, Secrecy and the Forgotten War*, Minneapolis, University of Minnesota, 2008, pp. 4 y 34).

74. *Ibidem*.

75. William STUECK, *The Korean War. An International History*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 244, <https://doi.org/10.1515/9781400821785>.



preocupación durante los meses anteriores. Ejemplo de ello fue Ernest Tubb, quien compuso *Missing in Action* finales de 1951⁷⁶. Publicada un año después, la obra country narra la historia de un soldado norteamericano que, herido en combate, es dejado por muerto por sus camaradas. Después de ser encontrado por el enemigo y ser convertido en prisionero de guerra, consigue escapar de la cárcel norcoreana y regresar a casa. Allí encuentra a su mujer que, creyéndolo muerto, ha contraído matrimonio de nuevo. Para evitar el sufrimiento de su esposa, el soldado no revela su retorno y mantiene su condición de muerto en combate. Esta triste historia resultó un éxito absoluto y con nueve interpretaciones diferentes fue una de las obras más reversionadas sobre la contienda. La trágica historia de este soldado llevó a la banda de country Jim Eanes and His Shenandoah Valley Boys a fabricar un final alternativo en *Returned From Missing in Action* (1953)⁷⁷. En ella, la formación virginiana liderada por Eanes deshacía el final de la historia elaborada por Tubb en el momento en el que el marido se asoma a la ventana de su casa. En este instante, en lugar de separar sus caminos, esposa y marido se reúnen de nuevo.

De manera simultánea, Don Windle, un veterano del propio conflicto coreano, compuso la canción country *The Iron Curtain Has Parted* (1953)⁷⁸. En esta ocasión, se vislumbra una obra que, desde su título, toma conciencia de la tenue relajación entre los bloques que siguió a la muerte de Stalin en marzo de 1953⁷⁹. Si bien el autor no menciona este hecho de manera explícita, admite un horizonte más halagüeño para los prisioneros que, después de haber experimentado la crueldad y el hambre a manos de los comunistas, pueden regresar a sus hogares y disfrutar de la libertad. En suma, ello sirve para contraponer una imagen tiránica del bloque comunista con un hogar ideal sustentado en las libertades preservadas:

*And I am a prisoner no more
I now can enjoy home and freedom
That never meant so much before
And when I'm home with my loved ones
'Twill surely be Heaven to me
I'll pray for the boys left behind me
Till each mother's son is set free
They all had been prisoners together
The Reds had been cruel, it's true"
They had suffered from pain and from hunger
Their days had been lonesome and blue.*

Otra obra que reflejó el intercambio de prisioneros fue *I'm Still a Prisoner* (1953)⁸⁰. Esta pieza fue compuesta por I. B. Ruth y Ralph Yaw⁸¹ e interpretada en repetidas ocasiones en estilo country por Hank Snow, Billy Mize y Billy Strange, si bien cada una de las mismas se planteó con un título diferente⁸². En esencia, la historia

76. Decca, 46.380, <https://www.youtube.com/watch?v=xtMvPm84z4M>, (consulta 17-3-2025).

77. Blue Ridge, 201, <https://www.youtube.com/watch?v=rkK9DAS9XGQ>, (consulta 17-3-2025).

78. Republic, 7.045, <https://www.youtube.com/watch?v=dvE6weps1MQ>, (consulta 17-3-2025).

79. En el funeral de Stalin, el nuevo premier soviético Georgy Malenkov enfatizó la posibilidad de una coexistencia pacífica con Estados Unidos” (MCDONALD, *Korea. The War Before Vietnam*, p. 182).

80. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Capitol, 2592.

81. KEESING y GERHAART, *Battleground Korea*, p. 114.

82. El texto original de RUTH y YAW se tituló *No Longer a Prisoner*. La versión de Hank SNOW (RCA Victor 47-5490) también tomó este título, mientras que la canción versionada por Billy STRANGE y Billy MAZE se tituló *I'm Still a Prisoner* (KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Capitol, F2592).

planteada en estas canciones retrata la de un prisionero norteamericano que, al ser liberado después de dos años de cautiverio, recibe varias cartas de su mujer y, dispuesto a regresar al hogar, no puede evitar preguntarse sobre la reacción de esta al verle de nuevo. Así pues, mientras el primer y el tercer verso dejan constancia de las condiciones del cautiverio, el recitado intercalado entre ambos expresa los temores del soldado:

*While a prisoner of war in Korea
Surrounded by guards and barbed wire
I dreamed of returning to you, dear
Oh, that was my heart's one desire
Now at last I am free and returning
I'm thankful to God up above
I'm no longer a prisoner of war, dear
But I'm still a prisoner of love
These past 2 years, my darling, were like a nightmare to me
But through all the hardships and the suffering, your face I could
always see
you gave me courage and the will to live when I was heartsick and blue
And my lonely hours seemed to fly quickly by, dear, when I was thinking
of you
I didn't receive all your letters 'til after the truce was signed
But now that I've read them, I hope, dear, that you haven't changed
your mind
Soon now this plane will be landing, and I hope you'll be waiting for
me
The minutes are dragging by like hours, what is my fate to be?*

Junto a estas obras, no podemos olvidar las canciones compuestas por los propios prisioneros. En este sentido, durante la contienda y cautiverio o, en su defecto, en los instantes posteriores, se compusieron al menos dos obras. En ambos casos, aunque desconocemos el autor y la fecha exacta de composición, encontramos interesantes pistas sobre la vida en los campos y el momento aproximado de su elaboración. De esta manera, *I Just Don't Like This Kind of Living* es una obra country que, compuesta en algún momento entre 1950 y 1952⁸³, expresa el rechazo a la vida en el campo de prisioneros. Así lo manifiesta su protagonista, un soldado especialmente contrariado ante las clases de adoctrinamiento y la monotonía de una dieta basada en arroz y judías⁸⁴:

*I just don't like this kind of living,
They are always asking and never giving,
Everything is buhow, that's all right,
It's beans and rice every day and night [...],
I'll tell you of Kim and all his glories,⁸⁵
I'll tell you of lectures and roll calls, too
Beware my friend, they'll make a Commie out of you.*

83. La obra incluye una estrofa con los siguientes versos: “*Down here in Pyonyang, you get so lonely and weary and blue, I pray the Good Lord up in heaven so true, to get 'em out of here in 1952*”. La mención a Pyonyang bien podría aludir a la batalla acaecida en esta ciudad en octubre de 1950, mientras que la segunda parte expresa el anhelo de ser liberado para 1952, lo que establece esta fecha como fecha futura.

84. WALLRICH, *Air Force Airs*, p. 142.

85. Esta frase contiene la crítica explícita al régimen norcoreano, al citar al líder Kim (Il Sung).



En segundo lugar, *Prisoner-of-War-Blues* es una pieza de blues que, con una melodía basada en *When It's Sleepy Time Down South* (1931)⁸⁶, pone el énfasis no sólo en el hambre y el frío, sino sobre todo en los trabajos forzados a los que eran obligados los cautivos en los campos anexos al río Yalu:

*Cold winds blowing through the Chosen trees,
POW's down here about to freeze,
Won't old Uncle Sam come and hear our pleas?
Jack, it's cold in North Korea
POW's on the Yalu chogiing and chogiing
Say, they work from break of day.*

En este caso, si bien no contamos con la fecha exacta de su composición, podemos deducir a partir de las súplicas del autor dirigidas al presidente Eisenhower para interceder en su liberación que se trata de una pieza escrita en 1953 o más adelante, ya que su acceso a la presidencia tuvo lugar en esta fecha⁸⁷.

Ahora bien, no todos los prisioneros estadounidenses regresaron a suelo patrio. La estancia en suelo norcoreano había venido acompañada de un intenso adoctrinamiento comunista que llevó a varios de estos soldados a permanecer en Corea del Norte: eran los llamados *turncoats*. Los servicios de inteligencia estadounidenses habían avisado en repetidas ocasiones del éxito de los programas de *lavado de cerebro* norcoreanos, y avisado de la debilidad ideológica de los soldados norteamericanos. Al contrario que otros grupos de prisioneros, los estadounidenses cautivos carecieron de organización y solidaridad. Ello provocó que la capacidad de resistencia de los prisioneros también estuviera bajo mínimos, como demuestran la ausencia de intentos de evasión o la colaboración de uno de cada tres norteamericanos en los campos de prisioneros del río Yalu⁸⁸.

Esta realidad había sido constatada por Jimmie Osborne en *Come Back to Your Loved Ones (Prodigal Son)* (1953)⁸⁹, en la que el cantante de country de Kentucky utilizaba la nostalgia del hogar como anzuelo para el retorno de los prisioneros, al mismo tiempo que denunciaba la soledad y presión que los reclutas estadounidenses experimentaban en los campos norcoreanos:

*Come back from Korea,
Your duty is done
Please come back here boy
for your duty is done*

86. *Sleepy Time Down South* es una canción de jazz escrita por Clarence Muse y los hermanos neorleandeses Leon René y Otis René en 1931 y que más adelante sería popularizada por Louis Armstrong, quien llegó a grabarla hasta en un centenar de ocasiones (Charles HERSCH, *Subversive Sounds: Race and the Birth of Jazz in New Orleans*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, pp. 193-199, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226328690.001.0001>.)

87. WALLRICH, *Air Force Airs*, p. 143.

88. Con el propósito de romper la camaradería entre soldados estadounidenses, las condiciones del cautiverio en los campos sino-norcoreanos establecieron que cualquier actividad de los prisioneros, tales como clases de idioma o música, debían ser sancionadas con anterioridad. Al mismo tiempo, las delaciones y la separación entre comunidades étnicas -afroamericanos, puertorriqueños e incluso americanoirlandeses- eran especialmente potenciadas, a fin de debilitar a la tropa. Del mismo modo, los campos de prisioneros establecieron un férreo adoctrinamiento en el que se ofrecía a los reclutas "arrepentirse de su pasado" mediante clases que les permitían conocer las contradicciones entre capitalismo y comunismo (MCDONALD, *Korea. The War Before Vietnam*, pp. 150-151).

89. King, 1.295, <https://www.youtube.com/watch?v=pWaxnBw5kFM>, (consulta 17-3-2025).

*Alone in Korea, confused and heartsick,
his mind all upset by a communist trick.
There lies a poor boy who is lonely for home
Dear Lord bring him back to his own
Come back to your loved ones my prodigal son
Come back to your mother, your duty is done
The Lord is your shepherd and though you should stray
He'll be there beside you to show you the way
Your old childhood schoolmates can't understand
Why you choose to linger in some foreign land
Come back to your loved ones, my prodigal son
Come back for your duty is done
The war is all over, now you can come home
You dwell in the valley where you use to roam
The gun that you cherished, the treasures you kept
Are all undisturbed in the room where you slept
Your place at the table has always been set
We pray for you nightly with eyes that are wet
We miss your sweet voice in the little church choir,
To see you among us is all we desire
Come back to your loved ones, my prodigal son
Your country is thankful for all you have done
Please give up the red for the red, white and blue
Come back to the ones who really love you.*

La mención realizada por Osborne fue ampliada en otras canciones del momento. De este modo, Red River Dave⁹⁰, un veterano de la Segunda Guerra Mundial reconvertido a cantante de música country⁹¹, colocó en una feroz declamación anticomunista⁹² titulada *The Red Deck of Cards* (1954)⁹³ a un soldado estadounidense que recuerda su traumática experiencia como prisionero a través de la descripción de unas sesiones de adoctrinamiento en la que los guardas norcoreanos empleaban la baraja de cartas de póker para encumbrar a líderes como Stalin o Lenin, destruir la identidad religiosa de los cautivos o despreciar los logros militares estadounidenses hasta la fecha⁹⁴, tal y como apreciamos en una de sus estrofas:

They told us the ACE meant that there's but one God, the state. We knew that to be untrue for we were religious boys. And the DEUCE meant there were two great leaders, Lenin and Stalin. We could not swallow that! And this TREY stood for the three religious superstitions that the Reds would soon destroy. The Catholic, the Protestant, and the Jewish. This black FOUR, the soldier boy continued, "stood for the four corners of the

90. El repertorio musical de David McEney –nombre de nacimiento de este cantante tejano– incluye cada cuestión referente a la actualidad y vida política estadounidense desde la década de 1940 hasta los años setenta: gánsters en la década de 1930, Segunda Guerra Mundial, la guerra de Corea, la lucha por los derechos civiles, el asesinato de John F. Kennedy, los asesinatos de la familia Manson, la guerra de Vietnam o el escándalo Watergate (Charles K. WOLFE, *Classic Country. Legends of Country Music*, Nueva York, Routledge, 2002, p. 266).

91. KINGSBURY, *The Encyclopedia of Country Music*, p. 432.

92. Las descripciones negativas de los enemigos fueron una tendencia habitual tanto en la música estadounidense como en el bloque comunista. En el caso de los combatientes chinos, así lo ha constatado el siguiente estudio: Adam CARTHCART, "Japanese Devils and American Wolves: Chinese Communists Songs from the War of Liberation and the Korean War", *Popular Music and Society*, 33/2 (2010), pp. 203-218, <https://doi.org/10.1080/03007760903143028>.

93. Decca, 29.002, <https://www.youtube.com/watch?v=OsAXgYxWY3Q>, (consulta 17-3-2025).

94. Tony RUSSELL, *Country Music Originals: The Legends and the Lost*, Nueva York, Oxford University Press, 2007, p. 242-243.



earth, where the Hammer and the Sickel would soon reign supreme. There in that prison camp, we hoped it was a lie. And this red FIVE was the five points in their Red Star.

Precisamente en el mismo año de producción de esta canción, se llevó a cabo una nueva ronda de intercambio de prisioneros y cadáveres en el seno de la Operación Glory⁹⁵. En esta ocasión, algunos soldados que habían decidido permanecer en Corea del Norte cambiaron de parecer y entraron en el canje⁹⁶. Ello inspiró a Eddie Hill, quien compuso *I Changed My Mind (And I'll Go Home Again)* (1954)⁹⁷. En ella, el cantautor de country tejano coloca a un operador de ametralladora de carro de combate estadounidense que, después de haber sido tomado como prisionero en la batalla de Heartbreak Ridge, encuentra su cautiverio no del todo insatisfactorio⁹⁸. por lo que, una vez suscrito el armisticio, decide permanecer en Corea del Norte. Sin embargo, al recibir una carta en la que su madre le alienta a mantener sus creencias religiosas y con ello descubrir que no existen lugares para el culto cristiano al norte del paralelo 38, decide regresar:

*You know the prison camp wasn't bad at all
The food was good and they treated us swell
We had plenty of books to read and they even had a school there
So when the Armistice came, I was thinking of goin' home, but
So I stayed on at the camp and then some people come to interview me,
Wantin' me to go back home
But I figured they didn't know what they was a-talkin' about, this life wasn't so
bad
And then I got that long delayed letter from Mom asking me to pray just once
more
Before making my decision
you know I couldn't refuse her this, so I looked all around the camp for a church
And when I asked the guard he said there wasn't any such place
And we wasn't supposed to pray
Well this got me to wonderin', so I went to my bunk and kneeled down
Just like when I's a kid
And I prayed for my mom and right then and there I knew
This was one of the things I'd been fighting for and I was going back.*

En otras palabras, la canción constituyó una herramienta para contraponer la libertad religiosa y la fe como sustento de la sociedad estadounidense con el totalitario régimen norcoreano, al mismo tiempo que esbozaba una imagen nostálgica del hogar abandonado.

A pesar de estas operaciones de retorno de prisioneros, se estima que al acabar el conflicto todavía había en torno a 8.000 norteamericanos desaparecidos. Ello era motivo de preocupación para sus familias, pero también para compositores como el ya mencionado Red River Dave, quien de nuevo abordó el papel de los desaparecidos en

95. Michael SLEDGE, *Soldier Dead. How We Recover, Identify, Bury & Honor Our Military Fallen*, Nueva York, Columbia University Press, 2005, p. 78.

96. KEESING y GERHAART, *Battleground Korea*, p. 116.

97. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, RCA Victor, 5.641.

98. Como veremos a continuación, el retrato que ofrece Hill del cautiverio guarda poca similitud con la realidad de unos campos dominados por el hambre y la privación. Al respecto, basta con señalar que solo en el invierno de 1950 a 1951, 3.000 prisioneros estadounidenses fallecieron en campos norcoreanos, la mayoría de ellos por inanición. Por su parte, los supervivientes llegaron a perder hasta un 40% de su peso corporal (Raymond B. LECH, *Broken Soldiers*, Urbana, University of Illinois, 2000).

combate en *Searching For You Buddy* (1953)⁹⁹. En este caso, el cantante de San Antonio trazó un lienzo musical en el que un soldado atormentado por la desaparición en combate de un camarada regresa a Corea con la intención de recuperar el cuerpo del compañero caído. A través de esta acción, Red River Dave pone en valor el sacrificio realizado por el fallecido y lo eleva al panteón de los héroes caídos en aras de la democracia y la lucha contra el comunismo.

Precisamente esta línea argumental nos permite trazar una penúltima subcategoría, la cual agrupa a aquellas composiciones que recuerdan a los casi 33.651 muertos estadounidenses¹⁰⁰, y que, por lo tanto, constatan que su sacrificio no fue baldío. En esta propuesta temática se ubica *White Cross in Korea* (1953)¹⁰¹ de Don Red Barry, una canción en la que el actor tejano de western esboza a un combatiente que se sacrifica por garantizar las libertades de su amada al capturar la posición enemiga de Pinpoint¹⁰², en el valle de Kumhwa. Junto a ella, también podemos mencionar *A White Cross Marks the Grave* (1953)¹⁰³ y *Forgotten Men* (1957)¹⁰⁴, dos canciones country en las que Carl Sauceman y la banda Green Valley Boys y Don Reno, Red Smiley & The Tennessee Cutups pidieron honrar la memoria de los caídos que descansan en cementerios militares en Corea.

Por último, el final del conflicto no supuso que aquellos que habían tomado parte en él olvidaran sus experiencias. Varios veteranos de guerra se convirtieron en cantantes y no tardaron en expresar sus vivencias¹⁰⁵, en ocasiones traumáticas, sobre partituras. Buena prueba de ello es *China Nights* (1957)¹⁰⁶, de Dick Curless. Esta obra se basaba en una melodía japonesa titulada *Shina No Yoru*, ampliamente escuchada en las calles de Corea del Sur. De ahí, la canción quedó grabada en la memoria de varios soldados, entre los que se encontraba Curless quien, al tener constancia de esta obra en torno a 1952, pidió que le tradujeran los versos originales y la reinterpretó. Finalmente, al regresar a Estados Unidos, grabó una versión propia en la que el cantante de Maine recordaba sus noches de servicio en el ejército¹⁰⁷.

Conclusiones

La guerra de Corea generó múltiples escenarios bélicos, los cuales fueron escenificados en varias canciones. Cada uno de los momentos de la contienda fueron retratados por diversos cantautores de manera diferente, expresando preferencias en

99. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Decca, 29.002.

100. EDWARDS, *Historical Dictionary of the Korean War*, p. 43.,

101. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Trumpet 213. Parte de la *A Dear John Letter* manía que siguió a esta composición.

102. Al incluir esta alusión, la obra se enmarca en las escaramuzas que tuvieron lugar en Pinpoint Height a principios de diciembre de 1952 para desalojar a un nido de francotiradores coreanos (Lindesay PARROTT, "Allies regain hill in Korean Battle; Lose 'Pinpoint' Height to Reds, Then Smash Foe's Hold - Sabres Down 2 MIG's Allies regain hill in Korean Battle", *The New York Times*, 4-12-1952, p. 1).

103. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Republic ,7047.

104. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, King K12-617-B.

105. MURPHY, *Yankee Twang*, p. 8.

106. KEESING y GEERHART, *Peace and his Legacies*, CD 4, Event Records 4.266.

107 MURPHY, *Yankee Twang*, pp. 75-76.



función de la coyuntura militar. Los primeros instantes del conflicto fueron testigos de una mayor presencia de obras referentes al alistamiento o a la justificación de la intervención militar estadounidense. Superado el fragor inicial, una etapa más avanzada de la contienda orientó las preferencias temáticas hacia cuestiones tales como las batallas o los líderes de las armas estadounidenses, al convertir en auténticos héroes a sus protagonistas y desarrollar una perspectiva positiva de esta participación militar. Finalmente, el estancamiento del conflicto que siguió a la intervención china a finales de 1950 impuso una nueva realidad militar, la cual ha sido objeto de recopilación y análisis en este estudio.

A lo largo de este texto, se han explicado los contenidos líricos de cuarenta y cuatro composiciones, lo cual ha permitido establecer una clasificación para las obras referentes a los temas escrutados sobre la contienda del Lejano Oriente. Si atendemos al estilo musical, veintinueve piezas se pueden incluir dentro del género country, trece dentro del blues, dos como jazz y una con influencias asiáticas. Si observamos el momento de la elaboración, el 72,7% de las obras analizadas –treinta y dos– se escribieron y publicaron a partir de 1953 y escenifican principalmente loas por el final de la lucha y el regreso de los combatientes y prisioneros al hogar. Por su parte, las piezas producidas con anterioridad a 1953 –cifradas en doce, o un 27,3% del total– aluden de manera abrumadora a la correspondencia intrafamiliar entre padres y esposos con sus vástagos y esposas respectivamente.

200

Ahora bien, ¿qué argumentos emplearon los artistas estadounidenses y qué imagen de la contienda generaron? De manera absoluta, podemos señalar que ninguna de las obras estudiadas formuló crítica alguna a la participación estadounidense en el conflicto. De manera ocasional, alguna pieza reflejó la consternación de los soldados ante las condiciones climáticas o el hambre, pero en ningún momento ello conduce a planteamientos antibelicistas.

En su lugar, una cantidad nada desdeñable de las obras analizadas entiende la familia como uno de los núcleos de la democracia estadounidense y, por lo tanto, la defiende para justificar la intervención militar en Corea. En otras palabras, los combatientes participan en la guerra para proteger sus hogares, familias y democracia, englobados como valores y parte de la vida cotidiana estadounidense y acechados por el avance del comunismo. De esta manera, la defensa de la unidad familiar quedó expresada a través de canciones-plegaria para un retorno incólume de los combatientes, pero sobre todo de misivas paternofiliales y reencuentros entre cónyuges –diez y once ejemplos respectivamente, un 22,7% y un 25% del total escrutado–, en las cuales se esbozan entrañables escenas familiares. En última instancia, ello alumbró una imagen nostálgica de los Estados Unidos en contraposición a la hostilidad del mundo exterior y del bloque comunista, sobre el cual no se escatiman adjetivos denigrantes.

Esta imagen idílica de Estados Unidos como bastión anticomunista también quedó planteada en doce canciones –un 27 % del total escrutado–, inspiradas en el final de la contienda y el regreso de los prisioneros de guerra. En esencia, estas obras contraponen la existencia de campos norcoreanos de prisioneros –con programas de adoctrinamiento, hambre, trabajos forzados y ausencia de libertades– y el retorno al hogar y a la familia como un entorno seguro proporcionados por la democracia estadounidense.

A pesar de los contenidos descritos, el conjunto de las obras analizadas evita formular críticas antibélicas y, por lo tanto, justifican la intervención militar estadounidense en Corea en aras de la defensa de la democracia y su microcosmos cotidiano. En este sentido, las composiciones escrutadas en este estudio guardan

continuidad con el resto de las obras que abordan el conflicto del Lejano Oriente, tales como acontecimientos bélicos, la heroización de sus protagonistas o el papel protector de Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría, ya que todas ellas fomentaron la idea de una contienda necesaria. Su estudio comparado en un análisis más extenso queda abierto, pues por cuestiones de espacio, ello no ha sido posible en las líneas que aquí concluyen.

