

EL JAZZ EN CINE: DESDE LAS PRIMERAS PELÍCULAS SONORAS A LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

* Profesora Titular de Artes Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, en su Facultad de Comunicación y Artes Audiovisuales.

OLVIDO ANDÚJAR MOLINA*

El jazz ha sido uno de los recursos más utilizados por la cinematografía y el personaje del músico de jazz ha funcionado como arquetipo básico del universo cultural estadounidense. Músicos como Louis Armstrong y Count Basie tocaban en salas de proyección para musicalizar un cine silente e, incluso, aparecían como personajes del cine mudo. Además, el músico de jazz fue el protagonista de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), película responsable de la implantación del cine sonoro.

Palabras clave:

- música jazz
- cinematografía
- Estados Unidos
- cine mudo
- cine sonoro

Keywords:

- jazz music
- cinematography
- USA
- silent film
- sound film

*Jazz music has been one of the most used resources by filmmaking, and the jazz musician character has become one of the basic archetypes of American cultural universe. Musicians like Louis Armstrong or Count Basie played in cinemas in the silent film era, and even appeared as characters in silent movies. The jazzman was also the star of *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), the film responsible for implementing the sound era.*

1. EL MÚSICO DE JAZZ EN EL CINE SILENTE

Los caminos del jazz y del cine se han cruzado a lo largo de toda su historia y desde el comienzo mismo de sus vidas. Al final de la década de los años diez del siglo XX, recién nacidas ambas disciplinas, el jazz se utilizaba ya como música de acompañamiento en las salas de proyección. En ellas tocaron algunos de los mejores

Revista de Libros
de la Torre del Virrey
Número 1
2013/1
ISSN 2255-2022

músicos del momento. Scott Joplin, Count Basie y Louis Armstrong, entre otros, comenzaron su vida profesional compaginando los clubs de *jazz* con las salas de cine.¹

Esta relación cine-*jazz* siguió desarrollándose en el tiempo, dando lugar a creaciones artísticas que figuran sin lugar a dudas entre las más valoradas de ambas disciplinas artísticas. Así, este estilo musical era homenajeado en películas como *Round Midnight* (Bertrand Tavernier, 1986) o *Cotton Club* (Francis Ford Coppola, 1984), y Miles Davis componía –o mejor dicho, improvisaba– uno de sus mejores trabajos para el film francés *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), y Duke Ellington hacía lo propio para el *Anatomy of a Murder* de Otto Preminger (1959). Pero si detrás del objetivo el *jazz* se ha prodigado logrando crear verdaderas obras maestras, delante también ha encontrado un lugar de excepción, dando lugar a uno de los arquetipos del cine norteamericano: el *jazz-man*.

1. G. MOUËLLIC, 'Jazz et cinéma', *Cahiers du cinéma*, Paris, 2000, pp. 13-16.

2. J. STRAUSBAUGH, *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture*, Penguin Group, New York, 2006, p. 65.

Si bien es cierto que el personaje del músico de jazz alcanzó una mayor justificación con la llegada del cine sonoro, ya en el cine silente había aparecido de soslayo y casi siempre con una función cómica. Basta recordar la pieza de Chaplin *A Day's Pleasure* (1919), donde cuatro músicos de jazz construían una escena de gran carga cómica. Así, en *A Day's Pleasure*, el personaje de Charlie Chaplin, quien disfrutaba de un día de entretenimiento, subía a un barco para deleitarse con un paseo náutico al tiempo que asistía a un concierto ofrecido por cuatro músicos de jazz. Tras utilizar el bigote de Chaplin para apoyar su trombón, el músico –de raza negra– aparecía en pantalla con la cara pintada de blanco. Dicho de otro modo, se incluía un *whiteface*. Aunque la técnica más popular era el *blackface*, en algunas ocasiones actores negros representaron papeles de personajes blancos aclarándose el rostro con un maquillaje más claro, buscando con ello la misma finalidad cómica que tenía el *blackface*. Esta técnica fue conocida como *whiteface*².



El personaje del músico de jazz siguió apareciendo en otras películas mudas de la época, como *Luke's Busy Day* (Hal Roach, 1917), *A Dog's Life* (Charlie Chaplin, 1918) y *Young Mr. Jazz* (Hal Roach, 1919), donde Harold Lloyd demostraba sus habilidades al baile. No fue hasta 1927 cuando este personaje vivió su gran momento al estrenarse *The Jazz Singer* (Alan Crosland), película que ha sido considerada erróneamente la primera película sonora de la historia del cine. En este sentido basta con recordar *Don Juan* (Alan Crosland, 1926) que ya podía considerarse una película sonora. Además, en relación a la sincronización de imagen y sonido, pueden apuntarse algunos de los trabajos que Charles Pathé realizó a partir de 1899; Alice Guy a partir de 1900 u Oskar Messter, entre 1903 y 1913. Todos ellos ya habían producido una gran cantidad de películas en las que los espectadores podían ver imágenes y escuchar sonido. Ahora bien, si *The Jazz Singer* no fue la primera película sonora, sí fue el film responsable de que la industria del cine protagonizara una de



Figuras 1 a 4: Secuencia cómica de la película *A Day's Pleasure* (Charlie Chaplin, 1919) en la que un músico afroamericano de jazz aparecía en pantalla con un *whiteface*.

sus grandes revoluciones: la adopción del sonido. Probablemente sea ahí donde resida su mayor mérito. No solo esto, *The Jazz Singer* abrió la puerta a un personaje que evolucionaría en una de las figuras arquetípicas de la cinematografía norteamericana: el músico de jazz.

2. ESTABLECIMIENTO DEL CINE SONORO

Con la llegada e implantación del cine sonoro, el número de espectadores que acudían a las salas se duplicó en muy poco tiempo. Además, la industria asumió cambios técnicos y expresivos revolucionarios, si bien estos cambios fueron al principio claramente negativos. La capacidad de “hacer hablar” a las películas, lejos de revelarse en una cualidad para mejorar el producto cinematográfico, se convirtió en una losa que hizo retroceder a este lenguaje hacia los modelos primitivos basados en la estética teatral. Así, el cine se recluyó en los platós y se sometió a las exigencias de un guion sujeto a la dictadura

de la canción, aunque no siempre fuera necesaria —ni tan siquiera beneficiosa— para el desarrollo de la historia. Era el momento, no obstante, en el que el cine musical vivía su máximo apogeo.

Pero no todo el mundo se benefició de la implantación del nuevo cine sonoro. El primer perjuicio hubo que buscarlo en los músicos que hasta ese momento se habían ganado el sustento tocando en las salas de proyección. Con la llegada de un cine que incorporaba sonido, ya no eran necesarias las bandas encargadas de musicalizar un arte que ya no era silente, por lo que los músicos cinematográficos fueron despedidos en masa. Todo lo cual devino en un considerable daño a otro gremio, el de los fabricantes de instrumentos. Al gremio de los músicos y al de fabricantes de instrumentos aún hubo de sumarse otro damnificado por la nueva industria —ya sonora— del cine, los actores y actrices, quienes empezaron a protestar por este nuevo modo de hacer películas. Sin embargo, estas protestas no lograron impedir la imposición del

cine sonoro. El público asistía con curiosidad a esta nueva forma de hacer películas, haciendo prosperar cuantiosamente a esta industria.

3. EL PERSONAJE EN LAS PRIMERAS PELÍCULAS SONORAS

A partir del establecimiento del cine sonoro, el personaje de músico de jazz gozó de un mayor significado y protagonismo. En los primeros años del cine sonoro surgió un género que dominó las pantallas de las salas de cine de los Estados Unidos: el cine musical. En este género, el músico de jazz encontró un espacio donde crecer y desarrollarse como personaje cinematográfico. Fue precisamente a este género al que perteneció la conocida *The Jazz Singer*. A esta película le siguieron otras muchas que también versaban sobre la música jazz, pero también sobre el blues, y la música de baile, entre ellas *Hallelujah* (King Vidor, 1929) y *King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930).

The Jazz Singer se estrenaba el 6 de octubre de 1927 y estaba protagonizada por Al Jolson, quien interpretaba a un judío con vocación de cantante de jazz. Una de las escenas más célebres del film mostraba al personaje cuando salía a cantar al escenario con la cara maquillada de negro, como hicieran en otra época los cómicos de teatro con la técnica de maquillaje conocida como *blackface*. Esta forma de maquillaje teatral se originó a finales del siglo XVII, cuando actores americanos de raza blanca se pintaban la cara de negro para ensalzar sus imitaciones cómicas de afroamericanos en la escena. Ya hacia 1830, estas caricaturas se habían convertido en una parte integral de su trabajo³. Al Jolson recuperaba esa práctica teatral en una película que combinaba los letreros del cine mudo con la inserción de sonido en los números musicales. En un momento dado de la película, el cantante protagonista se dirigía a los espectadores para decirles: “Wait a minute, wait a minute. You ain’t heard nothin’ yet”⁴. Y, efectivamente, “el público que asistía a

3. T. MORGAN Y W. BARLOW, *From Cakewalks to Concert Halls. An Illustrated History of African American Popular Music From 1895 to 1930*. Elliott & Clark Publishing, Washington, D.C., 1992, p. 13.

4. “Esperen un minuto, esperen un minuto. Todavía no han oído nada” (Traducción propia).

la première en el teatro Warner se conmovió aquella noche histórica del 6 de octubre de 1927”⁵. El sonido había llegado al cine para quedarse y eso ya era suficiente para encumbrar a la película como una de las más importantes de la historia del cine. Con la perspectiva que da el paso del tiempo se puede afirmar que ciertamente *The Jazz Singer* “tuvo menos éxito que otros films posteriores”⁶. Si bien no hay que olvidar su enorme valor simbólico, pues fue sin duda la película que abrió la veda a todo el cine sonoro. Por otra parte, su éxito fue más que significativo en su momento y tal vez no sea erróneo afirmar que fue la película responsable de que el cine incrementara considerablemente su cifra de negocio.

Hallelujah (King Vidor, 1929) fue la primera película sonora con un reparto en su totalidad de raza negra, aunque el modo de presentar a estos personajes no era el más ecuánime, ya que los caracterizaba como seres “de apetitos inmediatos, cuya fuerza vital deja poco espacio a la inteligencia o al discernimiento crítico”⁷. A pesar de

5. R. GUBERN, *Historia del cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 2003, p. 195.

6. M. CHION, *La música en el cine*, trad. de M. Frau, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997 c1995, p. 80.

7. *Ibid*, p. 86.

ello, la película sí suponía un intento serio de recoger y difundir el folclore musical de la comunidad afroamericana. No solo eso, si bien “la película procedía en su concepción de la avalancha del cine musical de los primeros años del sonoro, superaba al resto de la producción por su extraordinaria calidad estética y por sus hallazgos en la utilización del nuevo medio”⁸.

Hallelujah contaba la historia de Zeke (Daniel L. Haynes), un humilde recolector de algodón con vocación musical. Zeke recogía su cosecha alegrando la jornada a los demás campesinos con cantos a ritmo de *gospel*. La rutina se complicaba cuando una pérfida bailarina seducía a Zeke. Por culpa de la mujer, el protagonista se involucraba en el juego y perdía todo el dinero de su familia. La situación aún seguía complicándose. Involuntariamente, Zeke asesinaba a un hombre en una pelea y para poder expiar sus pecados, se convertía en pastor evangelista. El espíritu del mal se representaba en la cinta por medio de la bella bailarina Chick (Nina Mae McKinney). Chick

8. R. GUBERN, *Historia del cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 2003, p. 218.

abandonaba al sufrido protagonista para fugarse con su amante. Era entonces cuando el recolector, convertido en entusiasta predicador, decidía perseguir a la pareja. Su perversa amada moría a causa de un accidente provocado por el amante y Zeke se vengaba del asesino y rival masculino con sus propias manos. Después de estrangularle, Zeke iba a prisión. Poco después y sin mediar mayor explicación, se le concedía la libertad condicional. De este modo, el protagonista volvía triunfante a su comunidad, donde todos le recibían con los brazos abiertos. Como consecuencia –y para poder obtener el final feliz necesario– él volvía a su perfecta y anterior vida entre canciones y algodón.

En este contexto del primer cine sonoro, donde el cine musical era el protagonista absoluto de la escena cinematográfica, el jazz ocupó un lugar de excepción. No hay que olvidar que el cine sonoro nació en la época en la que la radio estaba creciendo y empezaba a emitir muchos programas musicales, con los que el público

rápidamente se familiarizó. Esos programas de música estaban, además, mayoritariamente dedicados al estilo musical que en esos últimos años veinte y primeros treinta hacía furor, el *swing*. En consecuencia, la demanda de una mayor presencia de esa música en el recién convertido en sonoro entretenimiento cinematográfico, solo fue cuestión de tiempo. En este contexto surgió *King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930), el primer film que utilizó el Technicolor. La película estaba protagonizada por el afamado músico –de raza blanca– Paul Whiteman. Su protagonista, erigido por los títulos de crédito como “el rey del *swing*”, se mostraba ante la cámara rodeado de opulencia y ostentación. Un vestuario en exceso ostentoso, una escenografía plagada de lujos e instrumentos gigantescos de los que emergían los músicos. Mientras tanto, los músicos de raza negra directamente no existían, eran invisibles para Whiteman⁹. A lo que habría que añadir que el film contenía algunas secuencias que, directamente, incurrían en el error. Valga como ejemplo

9. K. GABBARD, *Jammin' at the margins: jazz and the American cinema*. University of Chicago Press, Chicago, IL, 1996, p. 14.

la mezcla de músicos mexicanos y españoles -vestidos al estilo flamenco- en el escenario o la aparición de músicos vestidos de *cowboy* sin una justificación clara, ya que la película se centraba, aparentemente, en la música jazz. No hay que olvidar que *King of Jazz* se estrenó en 1930, por lo que sus aparentes manipulaciones adquirirían un cariz interesante. La escenografía onírica y exuberante del film transmitía, sobre todo, sensación de opulencia y prosperidad. Lo mismo ocurría con el palacio estilo Luis XVI, donde transcurrían algunas de las escenas de la película, y con la vestimenta de los músicos. Todo hacía referencia a un mundo radiante y lujoso. La sociedad americana empezaba a asistir a la terrible desgracia del *crack* de la bolsa de 1929. De modo que la función de esta película, además de entretener a esa sociedad, pudo ser la de transmitir la idea de tranquilidad e invitar a la ensoñación.

Pero si el cine musical fue el género predominante de estos primeros años de cine sonoro, los dibujos animados también vivieron entonces su gran *boom* y el persona-

je del músico de jazz también se dejó ver en las piezas que realizaban los dibujantes de Walt Disney o los hermanos Fleischer. Así pudo vérselo en algunas de las *Silly Symphonies* de la factoría Disney, como *Music Land* (Wilfred Jackson, 1935) y *Woodland Café* (Wilfred Jackson, 1937), un claro homenaje al Cotton Club de Duke Ellington.

“Varias de estas *Sinfonías tontas* ilustran la situación, tan querida por el cine sonoro en sus inicios, del conflicto entre el jazz y la música clásica”¹⁰. Era el caso de *Music Land*, que narraba la historia de amor entre el hijo del



Figuras 5 a 10: Secuencia de *Music Land* (1935): tras una batalla musical, *Land of Symphony* quedaba unida a la *Isle of Jazz* mediante la construcción de un *Bridge of Harmony*.

Rey de los saxofones (instrumento del jazz), que habitaba en *Isle of Jazz*, y la hija de la Reina de los violines (la representación de la música clásica), que vivía en *Land of Symphony*, ambas tierras separadas por *Sea of Discord*. El capítulo, que incluía una guerra sinfónica entre ambas tierras, finalizaba con la reconciliación del jazz y de la música clásica mediante una doble boda que unía definitivamente los dos reinos mediante la construcción del *Bridge of Harmony*.

El músico de jazz cinematográfico también encontró un lugar en los cortometrajes del popular personaje Betty Boop. La primera aparición de la vamp más famosa del mundo fue el 9 de agosto de 1930, en el cortometraje *Dizzy Dishes* (Dave Fleischer). Ya en este primer cortometraje de Betty Boop, la música popular norteamericana, y en concreto el *swing*, adquiría gran importancia. La historia, que se desarrollaba en un restaurante, mostraba en varias secuencias la interpretación musical y destacaba instrumentos musicales tradicionalmente unidos al jazz.

10. M. CHION, *La música en el cine*, trad. de M. Frau, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997 c1995, p. 99.

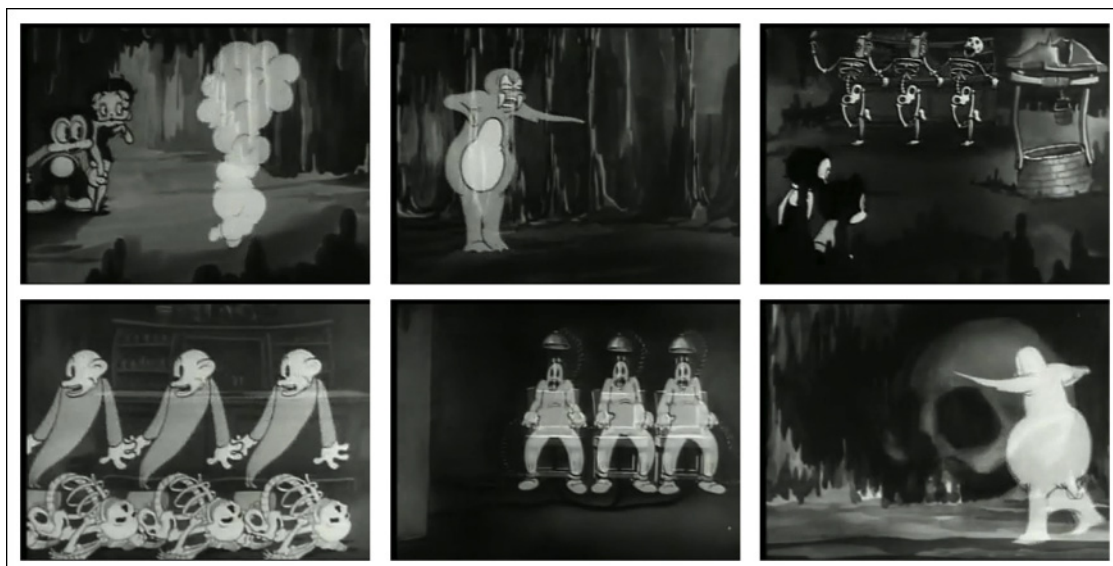
Más tarde, y con la popularización de este dibujo animado, los hermanos Fleischer invitaron a una serie de músicos a participar en sus cortometrajes. Louis Armstrong y Cab Calloway fueron dos de las figuras más importantes que pasaron por los episodios de Betty Boop. Pero también otras estrellas populares de la época, como Rudy Vallee o Ethel Merman. Así, la primera estrella del jazz invitada fue Rudy Vallee, quien acompañado de “The Connecticut Yankees”, participaron en *Kitty from Kansas City* (Dave Fleischer), que se estrenaba el 1 de noviembre de 1931. Vallee, que era un experto saxofonista, se hizo tremendamente popular cuando comenzó a cantar. A finales de los años veinte era el más reconocido *crooner* del país y, sin duda, influenció más tarde a grandes cantantes como Bing Crosby o Frank Sinatra.

A Rudy Vallee le siguió Cab Calloway¹¹ en el episodio *Minnie the Moocher* (Dave Fleischer) y estrenado el 26 de febrero de 1932. La orquesta de Cab Calloway era la encargada de abrir el cortometraje, como si de una sesión

11. Cab Calloway repetía en *Snow-White*, estrenado el 31 de marzo de 1933, y en *The Old Man of the Mountain*, que se estrenaba el 4 de agosto de 1933.

teatral de varios actos se tratase. Los músicos comenzaban interpretando el tema que daba título al episodio de dibujos animados, *Minnie the Moocher*, mientras Calloway bailaba. Apenas un minuto después, la imagen se fundía a negro y permanecían tan solo los títulos de crédito, para emanar de ellos, en un círculo, una escena de Betty Boop con sus padres. La escena llevaba a una Betty triste por la poca amabilidad y cariño de la figura paterna. La pequeña decidía entonces escapar de casa, contando tan solo con la compañía de su amigo Bimbo. Betty Boop y Bimbo se adentraban en un viaje siniestro donde no faltaban fantasmas, esqueletos y otras referencias a la muerte, incluida la silla eléctrica. El músico Cab Calloway, convertido en un dibujo animado fantasmagórico, seguía bailando e interpretando su *Minnie the Moocher*. Por supuesto, Betty Boop –tremendamente asustada– volvía a casa, donde si bien había un padre poco cariñoso, al menos no había una iconografía mortuoria y terrorífica.

El 29 de julio de 1932 otra estrella de la música popular participaba en un cortometraje de los hermanos Fleischer. Ethel Merman, conocida cantante de la escena musical de Broadway, participaba en *You Try Somebody Else*. Apenas una semana más tarde, el 5 de agosto de 1932, Rudy Vallee repetía experiencia en *Rudy Vallee Melodies*. Unos meses después, el 25 de noviembre, se estrenaba *I'll Be Glad when You're Dead You Rascal You* (1932), donde Louis Armstrong fue invitado



Figuras 11 a 16: Secuencia de *Minnie the Moocher* (Dave Fleischer, 1932). Al escapar de casa, Betty y Bimbo se adentran en un mundo lleno de imágenes fantasmagóricas.

Figura 17 a 19: Títulos de crédito de inicio de *I'll Be Glad when You're Dead You Rascal You* (Dave Fleischer, 1932). Louis Armstrong y su orquesta interpretaban el tema que daba título al cortometraje.

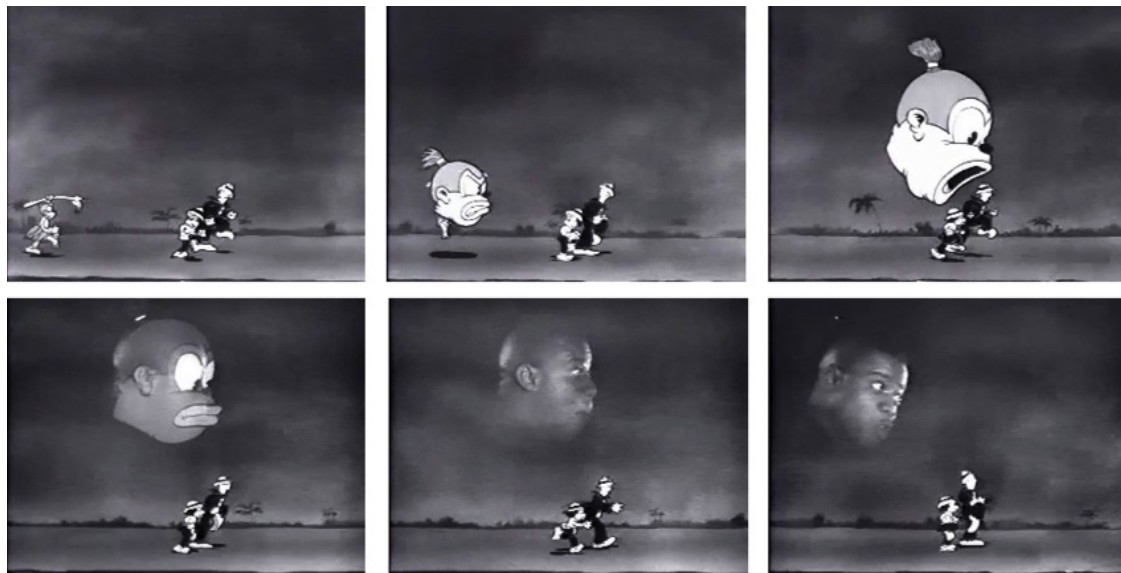


junto a su orquesta. Como ocurriera en *Minnie the Moocher*, los músicos daban comienzo al episodio interpretando la canción que daba título al episodio.

Un poco más tarde los dibujos animados tomaban el control de la acción y la historieta comenzaba. También en esa trama animada, Louis Armstrong, que era una estrella de gran popularidad en 1932, adquiría protagonismo convirtiéndose en un caníbal salvaje que pretendía devorar a los dos amigos de Betty Boop, Bimbo y Koko, personajes habituales en la saga de estos dibujos animados.

Poco a poco, el caníbal depravado iba metamorfoseándose en el reconocido músico Louis Armstrong.

Sin embargo, el formato donde se pudo ver con mayor asiduidad al personaje del músico de jazz fue el de los cortometrajes promocionales de las casas discográficas. La temperamental cantante Bessie Smith protagonizó el corto *St. Louis Blues* (Dudley Murphy, 1929) para publicitar sus grabaciones de *Race Record*. En él interpretaba a una mujer engañada y abandonada por su pareja, un hombre que solo volvía con ella para poder conseguir su dinero. Otros ejemplos se encontraban en las piezas *A Rhapsody in Black and Blue* (Aubrey Scotto, 1932), con Louis Armstrong interpre-



Figuras 20 a 25: Secuencia de *I'll Be Glad when You're Dead You Rascal You* (Dave Fleischer, 1932) donde Louis Armstrong aparecía caracterizado como un cannibal.

tando al rey de una tribu africana; *A Bundle of Blues* (Fred Waller, 1933) con números musicales de Duke Ellington, Ivie Anderson, Florence Hill y Bessie Dudley; o *Hi De Ho* (Roy Mack, 1937), con Cab Calloway y su orquesta interpretando uno de sus grandes éxitos, son solo algunos ejemplos. Dos de los cortometrajes más importantes fueron *Symphony in Black* (Fred Waller, 1935) y *Jammin' the Blues* (Gjon Mili, 1944). En el primero de ellos, Billy Holiday actuaba con la banda de Duke Ellington. La dama del jazz, conocida como Lady Day, interpretaba el papel de una mujer desechada que había sido abandonada por su amante en plena calle. El segundo cortometraje, *Jammin' the Blues* mostraba una *jam session* liderada por el legendario Lester Young. Junto a él, George "Red" Callender, Harry Edison o Jo Jones, entre otros músicos.

En 1936 se estrenaba *The Singing Kid* (William Keighley), rodada en plena era de la Gran Depresión. Al Jolson —que había protagonizado *The Jazz Singer* en 1927— interpretaba a una gran estrella del musical con el que compartía

algo más que la semejanza de nombre, Al Jackson. La película se centraba en la vida de un cantante carismático y admirado que sufría un varapalo económico debido a una estafa perpetrada por su novia y su contable. Para empeorar la situación, el protagonista perdía su voz, por lo que debía retirarse al campo, llevar una vida tranquila y empezar a controlar sus gastos. Allí conocía a una buena chica, de fuertes valores morales y responsable de una sobrina huérfana. Al Jolson interpretaba *You're the Cure for What Ails Me* en un dueto musical junto a la niña, interpretada por Sybil Jason. No fue el único dueto de la película, pues Cab Calloway, sin ninguna línea de diálogo en la cinta, interpretaba junto a Al Jolson los temas *Save Me, Sister*; *You Gotta Have That Hi-Di-Ho in Your Soul*; *The Swingin' est Man in Town* y el tema más célebre de la película *I Love to Sing-a*. Este trato hacia Cab Calloway no fue el único aspecto discriminatorio de la cinta. Al finalizar una actuación en plena calle, con los cantantes colocados en posición final del número musical, un coche pisaba un



Figuras 26 a 29: Secuencia de *The Singing Kid* (William Keighley, 1936). Al Jolson protagonizaba un gag cómico basado en un *blackface*, que ya había utilizado en *The Jazz Singer* (1927).

charco cuando estaba junto a los cantantes, colocados en posición armónica de final de número. Intentando hacer un gag cómico, cuando la cámara volvía a enfocar a los músicos, todos tenían la cara pintada con betún, emulando la técnica de *blackface* que Al Jolson ya había “repopularizado” en *The Jazz Singer*.

La película terminaba, eso sí, con el final feliz al que tanto ha recurrido Hollywood. El protagonista se enamoraba de la chica que había conocido en el campo y su amor era correspondido. Al haber recuperado la voz, el éxito profesional volvía a sonreírle y, por lo tanto, también el éxito económico. Así, los dos amantes y la niña formaban una idílica estampa familiar próspera y acomodada.

En este contexto se estrenaron dos largometrajes de ficción protagonizados por músicos de jazz: *Swing High, Swing Low* (Mitchell Leisen, 1937) y *Alexander's Ragtime Band* (Henry King, 1938). En la primera de ellas, *Swing High, Swing Low* (Mitchell Leisen, 1937), aparecía un sol-

dado norteamericano destinado en Panamá que, después de abandonar el ejército, encontraba trabajo como trompetista de jazz. Poco a poco adquiría éxito y nombre, pasando de un poder adquisitivo bajo a un nivel más alto. La segunda película, *Alexander's Ragtime Band* (Henry King, 1938), estaba protagonizada por un violinista de ragtime, además de líder de orquesta, y la cantante de esta banda. Los dos personajes, como el de la película anterior, también ascendían desde el anonimato y un nivel económico humilde a la fama y el poder adquisitivo más alto. Ambos films, rodados en la segunda mitad de la década de los treinta, trataban de difundir una imagen de tranquilidad y progreso económico.

4. EL CONTEXTO DE LA GRAN DEPRESIÓN

La instauración del cine sonoro norteamericano coincidió en el tiempo con el estallido de uno de los peores momentos para la sociedad norteamericana. El fatídico

crack de la bolsa de 1929 que desembocó irremediablemente en una de las peores crisis económicas, la Gran Depresión. Esta crisis escribió algunas de las páginas más oscuras de la historia de Estados Unidos. Suicidios, hambre y miseria dejaron atrás su condición de excepcionalidad y se instalaron en un país que asistía perplejo a su pérdida de opulencia. Cerraron negocios, se perdieron empleos y se embargaron multitud de hogares. Esta fuerte recesión hizo mella irremediablemente en la moral de todo un país que, hasta ese momento, se sentía intocable. “Este desastre nacional generó en los ciudadanos una necesidad casi patológica de evasión y de diversión”, por eso no es extraño que “la industria cinematográfica fuese una de las poquísimas del país que no solo no perdió terreno, sino que ascendió verticalmente en estos años de crisis”¹². Si en 1925 los ingresos anuales fueron de 670 millones de dólares; en 1929 ascendieron hasta los 1403; en 1930, se consiguieron unos ingresos de 1464 millones; y en 1931 alcanzaron los 1577 millones de dólares¹³.

12. R. GUBERN, *Historia del cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 2003, p. 208.

13. F. A. HANSSEN, ‘Revenue sharing and the coming of sound’, *An Economic History of Film*, ed. de J. Sedgwick y M. Pokorny, New York, Routledge, 2005, pp. 86-120.

Hollywood reaccionó a esta demanda produciendo, grosso modo, dos tipos de películas. Por un lado, aquellas que la sociedad norteamericana necesitaba para evadirse y divertirse y que reflejaban un mundo maravilloso, lleno de opulencia y banalidad. Tal fue el caso de *King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930). Pero junto a estas películas amables se encontraban también los trabajos de algunos cineastas que quisieron dejar constancia de la verdadera situación del país. Uno de los ejemplos más característicos apareció en 1940 y se titulaba *The Grapes of Wrath* (John Ford). También *Heroes for Sale* (William A. Wellman, 1933) y *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936). Quizá haya que buscar la motivación de este cine más realista y social en el trabajo que venían ejerciendo los escritores norteamericanos de este período. Toda una generación de literatos que venían denunciando la pérdida de valores de Estados Unidos y daban testimonio de cómo el país empezaba a asumir la angustiosa sensación de saberse vulnerable. John Steinbeck, John Dos Passos

o F. Scott Fitzgerald tomaron “el camino de la narrativa social, poniendo el dedo en las llagas que más escuecen a esta sociedad que ha cometido el error de creer en la prosperidad sin límites”¹⁴.

La Gran Depresión, que se había iniciado con el *crack* de la bolsa de New York en 1929, finalizó en diferentes momentos según los países. En Estados Unidos se puso fin a este período de crisis en 1939 con la llegada de la economía de guerra. Con una economía ya recuperada, la sociedad norteamericana se encontró en el momento anímico perfecto para recibir la idea que empezaba a gestarse en el país. La necesidad de ir a la guerra comenzaba a germinar y los artistas cinematográficos fueron, sin duda, de los primeros gremios en tomar partido. Todo estaba preparado para la siguiente batalla de Hollywood: la Segunda Guerra Mundial.

14. R. GUBERN, *Historia del cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 2003, p. 209.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. CHION, *La música en el cine*, trad. de M. Frau, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997 c1995.
- K. GABBARD, *Jammin' at the margins: jazz and the American cinema*. University of Chicago Press, Chicago, IL, 1996.
- R. GUBERN, *Historia del cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 2003.
- F. A. HANSEN, 'Revenue sharing and the coming of sound', *An Economic History of Film*, ed. de J. Sedgwick y M. Pokorny, New York, Routledge, 2005, pp. 86-120.
- T. MORGAN Y W. BARLOW, *From Cakewalks to Concert Halls. An Illustrated History of African American Popular Music From 1895 to 1930*. Elliott & Clark Publishing, Washington, D.C., 1992.
- G. MOUËLLIC, 'Jazz et cinéma', *Cahiers du cinéma*, Paris, 2000.
- J. STRAUSBAUGH, *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture*. Penguin Group, New York, 2006.