

EL JAZZ EN CINE: EL MÚSICO DE JAZZ VA AL FRENTE

Revista de Libros
de la Torre del Virrey
Número 2
2013/2
ISSN 2255-2022

OLVIDO ANDÚJAR MOLINA¹

RESUMEN: *El jazz fue un elemento recurrente en el cine realizado en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Este estilo musical protagonizó en un primer momento películas producidas para explicar la historia y desarrollo del jazz, incluyendo películas protagonizadas por actores y músicos afroamericanos. Junto a estas, las películas bélicas también contaron con personajes de músicos de jazz utilizados como elementos propagandísticos.*

ABSTRACT: *Jazz was a predominant theme in the movies made in the United States during World War II. Initially this musical style appeared in films produced to explain the history and development of jazz, including movies starring African American actors and musicians. Addition to these, war movies also had jazz musicians characters used as propagandistic elements.*

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

1. HOLLYWOOD VA AL FRENTE

En 1939, la crisis económica iniciada con la Gran Depresión parecía ya superada en Estados Unidos. El Estado de bienestar que había impulsado Franklin D. Roosevelt con su *New Deal* se transformó precipitadamente en economía de guerra. La industria se ponía servicio de un cambio en la producción, suspendiendo la manufactura de radios y automóviles para fabricar ametralladoras y tanques. La necesidad de ir a la guerra comenzaba a gestarse en la mentalidad norteamericana y el universo cultural norteamericano se puso al servicio de esta idea. De modo que, cuando la Armada Imperial Japonesa atacó Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941, todo estaba ya preparado para poner en marcha la enorme maquinaria militar de la mayor potencia del mundo. El pueblo norteamericano recibía el ataque japonés como el detonante necesario para entrar en la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave:

música jazz
cinematografía
Estados Unidos
Segunda Guerra Mundial
propaganda.

Keywords:

jazz music
cinematography
USA
World War II
propaganda.



Todo el mundo, incluido el gremio de artistas, colaboró en esta nueva situación que transformaba al país. La industria cinematográfica en concreto se unió rápidamente a la causa. Por un lado sus estrellas hicieron pública la decisión “de no comprar medias de seda como protesta contra el Japón”;¹ y por otro lado los estudios apostaron por rodar películas acerca de soldados-héroes que, sin perder por un solo momento su perfecta sonrisa, combatieron en el Pacífico en nombre del país, la bandera de barras y estrellas y el dólar. Quedaban aparcadas aquellas historias en las que bandas de gánsteres amedrentaban a la población con sus armas de fuego y su negativa a cumplir la ley seca. Con ellas, también se detuvieron las actuaciones de las bandas de *jazz* que con sus *canarios* –cantantes bellas y símbolo de la feminidad– servían como una suerte de atrezo al cine de los años treinta y cuarenta.

Eran años complicados y todos y cada uno de los miembros que conformaban la sociedad norteamericana tenían que colaborar con su país en todo aquello que estuviera en sus manos. La economía, con sus industrias puestas al servicio de la guerra; la política, con sus mayores líderes teorizando acerca de la necesidad de participar en esa guerra *europaea*; la sociedad, con sus hombres organizados para ir al frente y sus mujeres ocupando el lugar que estos habían dejado en las fábricas, empresas y oficinas; y por supuesto también la cultura, con el cine, la música y el arte puestos al servicio de la patria. Los actores y actrices acudían al frente para animar a las tropas; los músicos y cantantes interpretaban canciones para vender bonos de guerra; aquellos que tenían dotes para la pintura se pusieron al servicio de la cartelera propagandística; las estrellas de la radio informaban a la población del transcurso de la contienda y la cinematografía norteamericana sacrificaba la calidad artística en pro de la causa patriótica. Los estudios de Hollywood se transformaron en arsenales consignados a la creación y producción de propaganda de corte bélico, poniendo a algunos de sus principales directores a trabajar por y

2. R. GUBERN, *Historia del cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 2003, p. 265.

para el gobierno de los Estados Unidos de América. En este sentido, Frank Capra –ascendido a coronel– trabajó para el War Department supervisando la serie documental *Why We Fight* (1942-1945); John Ford –con el grado de comandante– dirigió la producción cinematográfica de la U.S. Navy; el mayor William Wyler se responsabilizó de la producción de las fuerzas aéreas³. No solo ellos, otros cineastas como John Huston y Robert Stevenson también pusieron su talento al servicio de producción documental sobre el ejército de su país.

No obstante, el grueso de la producción propagandística afectó mayoritariamente a las historias de ficción. Basta recordar *Mrs. Miniver* (1942), que William Wyler dirigió para tratar de remediar el sentimiento antibritánico nacido en la sociedad norteamericana tras la caída de Tobruk⁴. Sin embargo, y salvo pocas excepciones, si se hiciera un balance de la calidad del cine realizado durante los años de la más demoledora guerra acontecida, el resultado sería claramente negativo. “No hay que olvidar que el arte es un espejo de la sociedad en que nace. Y el horizonte de estos años no puede ser más triste y desolador”⁵. Tan triste y desolador como la música que se componía para las películas de estos años, que Michel Chion definía “como una queja pesimista y potente que canta la nostalgia, las tragedias y la grandeza de la vida moderna, las desgracias de la guerra”⁶.

2. EL PERSONAJE CINEMATOGRAFICO PUESTO AL SERVICIO DE LA PATRIA

Con respecto al personaje del músico de *jazz* de celuloide, es en estos años cuando la sociedad norteamericana empezó realmente a familiarizarse con él, pues es a comienzos de la Segunda Guerra Mundial cuando comenzó la verdadera profusión de películas con una temática relacionada con el *jazz*. El personaje se dividió entonces entre dos tipologías de películas: por un lado, las producciones que nacieron como un intento de hacer un recorrido pedagógico por la historia de esta música

3. *Ibid*, p. 269.

4. *Ibid*, p. 269.

5. *Ibid*, p. 272

6. M. CHION, *La música en el cine*, trad. de M. Frau, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997 c1995, p. 137.

popular; por otro lado, y dada la situación política internacional, el cine de guerra que servía a los intereses propagandísticos del momento. No hay que olvidar que este personaje y esta música estaban de moda: en el ejército se formaban bandas de *jazz*, los músicos más reputados viajaban al frente para animar a las tropas y los discos de Benny Goodman conseguían un número desorbitado de ventas.

En relación al grupo de películas con cierta intencionalidad pedagógica, puede apuntarse que mostraron al gran público qué era y de dónde venía la música que, por aquellos años, monopolizaba las emisiones de radio y las casas discográficas. En este sentido surgieron una serie de producciones fílmicas que compartieron muchas similitudes formales y argumentales. *Birth of the Blues* (Victor Schertzinger, 1941), *Blues in the Night* (Anatole Litvak, 1941) y *Syncopation* (William Dieterle 1942) le contaban a la sociedad la importancia y evolución de aquella música nacida en Nueva Orleans. Por su parte, *Orchestra Wives* (Archie Mayo, 1942) trataba de normalizar la situación familiar de los músicos explicando cómo ellos y sus familiares se enfrentaban a las largas giras dentro y fuera del país, mientras que *Rhapsody in Blue* (Irving Rapper, 1945), presentaba el retrato de uno de los compositores más importantes de la música popular norteamericana: George Gershwin. Todas estas películas narraban cómo los músicos –mayoritariamente de raza blanca– habían expandido esta música por territorio norteamericano, desde Saint Louis a Chicago y a Nueva York. No obstante, es importante señalar el protagonismo dado a los músicos de raza negra en *Cabin in the Sky* (Vincente Minnelli, 1943) y *Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943), que centraban su punto de vista en la importancia de la comunidad afroamericana en el desarrollo de la música folclórica estadounidense.

“Es a comienzos de la Segunda Guerra Mundial cuando comenzó la verdadera profusión de películas con una temática relacionada con el jazz”

La primera de estas cintas, *Birth of the Blues* (Victor Schertzinger, 1941), situaba al espectador en la originaria ciudad de Nueva Orleans, donde un niño blanco –y a la par fabuloso clarinetista– daba lecciones a una banda de

músicos de raza negra. Con el paso del tiempo, el niño se convertía en Jeff Lambert, un músico respetado en la mítica Basin Street e interpretado por Bing Crosby. Cuando llegaba a la ciudad un reconocido corneta de Memphis —al que se ponía como apodo el nombre de la ciudad de Tennessee— el clarinetista le perseguía hasta conseguir que ambos formaran una banda de *jazz*. A la banda se unía la bella cantante lírica Betty Lou, interpretada por Mary Martin, quien hacía la función de elemento desestabilizador entre los dos músicos amigos, formando un triángulo amoroso que terminaba en duelo entre los dos amigos. En *Birth of the Blues* aún podía verse la presencia de una banda de gánsteres, quienes contrataban a los músicos. Como ya se ha apuntado, el film se estrenaba a comienzos de los cuarenta y en estos momentos el cine de gánsteres era uno de los géneros más populares entre el público y aliado común del *jazz*.

Blues in the Night (Anatole Litvak, 1941), por su parte, trataba de mostrar de una forma sobria y seria cómo era la vida de un grupo itinerante de músicos. Los protagonistas, todos de raza blanca, compartían escenario con músicos de raza negra durante una sola secuencia. El improvisado escenario no era otro que una prisión a la que los músicos blancos habían ido a parar tras participar en una pelea. Los músicos blancos, separados por una extraña segregación fílmica y carcelaria de los músicos de raza negra, escuchaban una interpretación magistral a cargo de William Gillespie del tema que daba título al film, *Blues in the Night*. Era esta interpretación la que, a modo de epifanía, les hacía entender que debían viajar a Nueva Orleans para formar una banda de *jazz*. La película llevaba al espectador de Saint Louis a Memphis, Nueva Orleans y finalmente a Nueva Jersey, siempre como polizones en un tren. Los músicos estaban liderados por Jigger Pine (Richard Whorf), pianista y guitarrista. Junto a él, Ginger “Character” Powell (Priscilla Lane), como vocalista; Leo Powell (Jack Carson) como un prodigioso trompetista; Pete Bossett (Peter Whitney) como el contrabajista corpulento que protegía una y otra vez a la ban-

da; Peppi (Billy Halop) como el simpático músico joven a cargo de la batería; y finalmente un jovencísimo Elia Kazan como el clarinetista Nickie Haroyen, responsable de la creación de la banda.

También, como en *Birth of the Blues*, los músicos de jazz compartían escenario con la mafia mientras que el juego y el alcohol compartían protagonismo con la música. Cabe mencionar que en esta película podía contemplarse por primera vez –y única en más de cincuenta años– la locura como enfermedad asociada al personaje del músico. Además, el film hacía uso de la oposición entre la mujer pérfida –tradicionalmente exótica y morena–, y la mujer cándida –generalmente rubia y bella.



Figuras 1 a 2. Arquetipos femeninos opuestos presentes en *Blues in the Night* (Anatole Litvak, 1941). La rubia “Character” encarnaba a la mujer bondadosa e íntegra frente a la morena “Kay”, malvada e inmoral.

Dentro de esta misma línea de películas con cierta intencionalidad pedagógica, en 1942 se estrenaba *Syncopation*, de William Dieterle. El director, amante del folclore norteamericano, filmaba una crónica de la historia del jazz narrada a través de la mirada de la chica protagonista, Kit Latimer (Bonita Granville), una pianista enamorada de la música y la cultura de la ciudad donde se había criado, Nueva Orleans. En este sentido, el subtítulo del film –*The Story of a Nation from Ragtime to Boogie-Woogie*– no dejaba lugar a dudas de las intenciones de su director. Si bien “en esferas superiores se teme que una película esencialmente basada en el mundo negro y su música – Dieterle quería dar prioridad a Sidney Bechet y Louis Armstrong – no pueda ser vendida en los once estados

7. H. DUMONT, *William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico*, trad. de M. Juste, Filmoteca Española y Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p.

del Sur”⁷. La película aún se encontró con otro contra-tiempo: cuando se estrenó el 28 de mayo de 1942 ya se habían exhibido, con una temática similar, los dos films anteriormente citados, *Birth of the Blues* y *Blues in the Night* y “la RKO teme de tal manera un fracaso que se apodera del film en cuando se acaba y lo mutila sin contemplaciones, hasta tal punto que Dieterle no reconoce a su criatura cuando se estrena”⁸.

Syncopation recurría a una pareja de músicos blancos –trompetista él y pianista ella– para narrar una historia de la música popular norteamericana con la guerra como telón de fondo. Era la chica protagonista quien traía la contienda a un primer plano al tener un prometido que luchaba y moría en la Primera Guerra Mundial. La analogía entre esta guerra filmada y la que se combatía en esos días no resultaba un detalle casual. Estados Unidos ya era un país combatiente en la Segunda Guerra Mundial cuando se rodó esta película y utilizó toda la artillería que tenía a su alcance –incluida la cinematografía– para que su bando resultara el vencedor. La protagonista, además de ser una “viuda de la guerra”, tocaba el piano virtuosamente, tanto era así que recibía suculentas ofertas de trabajo. Sin embargo la película dejaba claro que la profesión de música no era digna de una “señorita”, de modo que el personaje femenino acababa ejerciendo de personaje-pareja del músico hombre.

El hombre era también el músico legitimado en *Orchestra Wives* (Archie Mayo, 1942), que enfocaba su punto de vista en las esposas de una *Big Band* inspirada en *The Glenn Miller Orchestra*. Al ser una de las bandas más importantes del país, las giras eternas por la geografía nacional debían asumirse por parte de los músicos y de sus familiares. Las buenas esposas aceptaban esta extraña forma de vida y se mostraban fieles, pacientes y comprensivas ante los largos viajes de sus maridos. Partiendo de este planteamiento, la película realizaba una parodia del sexo femenino. Las mujeres eran dibujadas de una manera superficial y aparecían en pantalla como seres cuasi irracionales que se dejaban llevar por envidias, celos y rivalidades. Con

8. *Ibid*, p. 157.

todo, la película tenía un carácter moralizante. Tal como apuntaba Peter Townsend, “*Orchestra Wives* was made in early wartime, and its Americanism is evident” (“*Orchestra Wives* se hizo en los primeros años de la guerra y su americanismo era evidente”)⁹. Los maridos tenían que dejar sus hogares y llevar una vida incómoda definida siempre por autobuses y trenes. Los maridos de muchas espectadoras también acudían esos días a *trabajar* por o para la guerra: ya fuera como soldados o como operarios de fábrica. Y como los personajes femeninos del film, también ellas tenían que aceptar la difícil situación que transformaba su hogar. Por otra parte, la cinta contenía también elementos cómicos y románticos que invitaban a la desconexión del drama real que la sociedad norteamericana vivía en aquellos días: el drama de la guerra.

Rhapsody in Blue (Irving Rapper, 1945), acerca del compositor George Gershwin, se presentaba como uno de los primeros grandes *biopics* realizados en torno al mundo del *jazz*. Si bien en un periodo muy corto de tiempo le siguieron otras muchas biografías fílmicas de grandes estrellas de la música popular norteamericana, todas ellas, dicho sea de paso, de raza blanca. Era el caso de *Night and Day* (Michael Curtiz, 1946), que narraba la vida de Cole Porter; de *The Fabulous Dorseys* (Alfred E. Green, 1947), que relataba las vivencias de Tommy y Jimmy Dorsey; *The Young Man with a Horn* (Michael Curtiz, 1950) parecía inspirarse en Bix Beiderbecke; mientras que *The Glenn Miller Story* (Anthony Mann, 1954) y *The Benny Goodman Story* (Valentine Davies, 1956), acercaban al espectador a las historias de dos de los músicos más carismáticos y apreciados: Glenn Miller y Benny Goodman.

Rhapsody in Blue narraba la vida de George Gershwin desde la niñez del compositor, de modo que el público podía conocer sus orígenes humildes. La película repasaba los avatares de una familia de inmigrantes rusos de origen judío, los aprietos económicos en la primera juventud del músico y, finalmente, el triunfo del artista consagrado. Era en esta etapa de éxito donde la película se detenía, mostrando a un atractivo Gershwin, interpre-

9. P. TOWNSEND, *Jazz in American Culture*. University Press of Mississippi, Jackson, MS, 2000, p. 96.

tado por Robert Alda, triunfante en lo profesional y en lo personal. Empero, hay que tener en cuenta que Gershwin fue un compositor que murió antes de cumplir los 39 años y en pleno éxito musical. Poco protagonismo se le daba en la película a esta circunstancia tan poco amable de la vida de Gershwin. Las razones tal vez haya que buscarlas en el contexto del estreno de la película. En unos años difíciles, en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial –aunque tocando esta ya a su fin–, los estadounidenses tal vez necesitaban refugiarse en las bondades de sus iconos representativos y en el mito norteamericano del triunfo. Eso explicaría también la colaboración de afamados artistas que, a modo de *cameo*, homenajean al compositor. Era el caso de Paul Whiteman, Oscar Levant o Al Jolson, entre otros.

En estos mismos años aparecieron una serie de películas que daban cuenta de la importancia de los afroamericanos en el mundo del *jazz*. *Cabin in the Sky* (1943) era una de estas películas y suponía el debut como director de Vincente Minnelli. Una de las singularidades del film residía en estar protagonizada de forma exclusiva por actores de raza negra. Tanto era así que, incluso los *cameos* de estrellas del *jazz* –habituales en el cine de la época– también corrían a cargo de músicos afroamericanos, entre ellos Louis Armstrong y Duke Ellington. A diferencia de otras películas anteriores protagonizadas por actores afroamericanos y dirigidas a una audiencia exclusivamente afroamericana, *Cabin in the Sky* fue, tal y como afirman Meyerson y Harburg, la primera película de estas características dirigida a una audiencia no exclusivamente afroamericana¹⁰. En este sentido, Vincente Minnelli intentaba acercar la música negra –representada por el *jazz* y por la música religiosa o *gospel*– a la totalidad del público norteamericano. Para ello se servía de tres personajes: Little Joe (Eddie ‘Rochester’ Anderson), un “pecador” dado al juego, la bebida y las mujeres; Petunia (Ethel Waters), toda ella virtud cristiana, quien daba la réplica perfecta en el papel de esposa; y Georgia Brown (Lena Horne) como la amante ambiciosa del jugador. La

“En estos mismos años aparecieron una serie de películas que daban cuenta de la importancia de los afroamericanos en el mundo del jazz”

10. H. MEYERSON y E. HARBURG, *Who Put the Rainbow in the Wizard of Oz? Yip Harburg, Lyricist*. University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 1995, p. 175.

película arrancaba con la muerte de Little Joe en un tiroteo causado por un ajuste de cuentas y la consecuente disputa entre el paraíso y el infierno por la posesión del ludópata. Sin embargo la Divina Providencia –influenciada por las insistentes oraciones de Petunia– decidía conceder al jugador una segunda oportunidad para expiar sus pecados y llevar una vida de decencia cristiana. Era en este contexto donde el público norteamericano asistía a una exhibición de la música *gospel* en la iglesia, el ámbito virtuoso de Petunia; y del *jazz* en el ambiente inmoral y corrupto de Little Joe.



Figuras 3 a 4. *Cabin in the Sky* (Vincente Minnelli, 1943) mostraba el contraste entre el mundo de la iglesia, ordenado y virtuoso, y el ambiente del juego, caótico y corrupto.

Ese mismo año, y también con un reparto afroamericano, se estrenaba *Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943), una historia musical repleta de coreografías y actuaciones musicales de estrellas de primer orden, tales como Cab Calloway o Fats Waller. El director recurría a Bill Williamson (Bill Robinson) como protagonista y narrador de su propia historia, la de un bailarín retirado que recordaba para unos niños su pasado como estrella del claqué. Entre las páginas de una publicación, y recurriendo a constantes *flash-backs*, iba surgiendo ese pasado enfocado en su trabajo como bailarín y en su relación con la famosa cantante de Selina Rogers (Lena Horne), a la que había conocido siendo un joven soldado al finalizar la Primera Guerra Mundial. Cabe apuntar que, como ocurriera en *Syncopation*, la analogía entre la guerra fílmica y la que se combatía en el frente no era un detalle

casual exento de intencionalidad. El espectador asistía al reencuentro Bill y Selina, quienes volvían a coincidir en un entorno profesional y comenzaban una relación amorosa. Bill quería formar una familia, mientras que Selina prefería apostar por su carrera artística. Esta diferente forma de plantearse el futuro como pareja llevaba a los artistas a romper su relación amorosa. Era Cab Calloway quien hacía de mediador y conseguía unir a la pareja en un reencuentro que acabaría en el altar y el consecuente *happy end* del film. No hay que olvidar que “[la] función de la película, como la de buena parte de los musicales de aquella época, era la de entretener a los soldados y recaudar fondos para el ejército”¹¹.

Figuras 5 a 7. *Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943) presentaba al protagonista masculino como un héroe-soldado que había luchado por su patria.



Stormy Weather se erigía como un testimonio imprescindible para conocer a algunas de las más célebres figuras de raza negra en el campo de la música y de la danza de aquellos años. No solo esto, la película constituía también una oportunidad única “de asistir en diferido a una velada en el Cotton Club, el mítico local donde solo actuaban artistas de color, que debían entrar por la puerta trasera, porque la puerta principal estaba reservada exclusivamente para los clientes blancos”¹². La anécdota trágica de la película residía en el racismo que los protagonistas conocieron de primera mano. Aunque con la óptica de hoy pueda resultar un desatino, lo cierto es que Hollywood suprimía o censuraba las actuaciones musicales de Bill Robinson, Lena Horne y otros artistas de raza negra, antes de exhibir la película en los estados del Sur¹³.

11. R. MIRET y C. BALAGUÉ, *Películas clave del cine musical*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009, p. 103.

12. *Ibid*, p. 103

13. *Ibid*, pp. 101-102,

El público norteamericano aún contó con otro testimonio fundamental para conocer a las figuras de la música norteamericana, incluidas las figuras de raza negra. Entre 1941 y 1947, RCM Productions produjo unos 2.000 cortometrajes musicales que the Soundies Distributing Corporation of America distribuyó por todo el territorio nacional para ser exhibidos en las jukebox fílmicas Panoram¹⁴. Estos cortometrajes llevaban por título el de la canción que los originaba y permitieron al gran público conocer a estrellas del *blues*, del *country*, de la música latinoamericana, pero también del *jazz* y del *swing*. Por ellos pasaron músicos de la talla de Duke Ellington, Nat King Cole, Count Basie, Cab Calloway y un larguísimo etcétera. Estas piezas musicales están consideradas como los antecedentes del videoclip y, durante estos años de guerra, fueron uno de los principales testimonios donde dar cuenta de lo que sucedía en la música estadounidense.

3. EL MÚSICO DE JAZZ COMO ELEMENTO PROPAGANDÍSTICO

El personaje del músico se utilizó también en otras películas con una abierta intención propagandística. La industria norteamericana, influenciada por la situación política internacional, produjo una serie de films bélicos con los que trató de concienciar al público estadounidense de las verdaderas dimensiones del conflicto y también aquí aparecían personajes de músicos de *jazz*. Uno de los ejemplos más famosos se encontraba en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), con el célebre pianista Sam (Dooley Wilson). De este personaje podían apuntarse una serie de características que le convertían, cuando menos, en un personaje diferente a la tónica habitual de la época. Sin ser un protagonista, resultaba capital su importancia en el desarrollo de la trama. En primer lugar, tenía una innegable significación simbólica, siendo una interpretación musical suya la que desencadenaba el conflicto amoroso de la cinta. Además, el pianista se convertía en uno de los primeros músicos de raza negra con importancia total y exclusiva en la escena musical de un film hecho por y para

14. J. MUNDY, *Popular Music On Screen: From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester University Press, Manchester, 1999, p. 93.

un público de raza blanca. Asimismo, Sam no cumplía el estereotipo del afroamericano aturdido y/o socarrón que venía siendo habitual en el Hollywood de entonces. El personaje interpretado por Dooley Wilson se convertía en uno de los primeros afroamericanos en adquirir carácter de normalidad y trato humano. Aún habría que esperar mucho tiempo –al menos treinta años– para que el músico afroamericano se convirtiera en el protagonista absoluto de los films del *jazz*, pero este personaje fue sin duda uno de los pioneros en la lucha por un trato más respetuoso hacia la comunidad afroamericana por parte de Hollywood.

Con respecto a la finalidad propagandística en las películas de género bélico, pueden citarse *This is the Army* (Michael Curtiz, 1943) y *Stage Door Canteen* (Frank Borzage, 1943) como dos casos paradigmáticos. *This is the Army*, al igual que *Casablanca*, también era obra de Michael Curtiz y también recurría al *jazz*. Tal como anunciaba en sus títulos de crédito, se había llevado a la pantalla partiendo de dos revistas musicales escritas por Irving Berlin: *Yip, Yip, Yaphank* (1918) y la homónima *This is the Army* (1943). La primera de ellas fue escrita durante la Primera Guerra Mundial, cuando Irving Berlin se encontraba en *Camp Upton* en Yaphank, Nueva York. Para la representación de *Yip, Yip, Yaphank* se dispuso de un reparto formado por 350 miembros de las fuerzas armadas. Quizá la canción más conocida compuesta para este musical sea *God Bless America*, que con el paso del tiempo se convirtió en uno de los estandartes del patriotismo norteamericano. Años más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, Irving Berlin organizó una nueva revista protagonizada exclusivamente por soldados con el mismo espíritu con el que había sido realizada *Yip Yip Yaphank*. El resultado fue el musical *This is the Army* que, estrenado el 4 de julio de 1942, se mantuvo en cartel en Broadway durante doce semanas antes de salir de gira por Europa y Asia¹⁵. La versión cinematográfica del musical contó con actores profesionales, como Ronald Reagan –muchos años antes de ser presidente– y George Murphy, pero también con

15. R. SICKELS, *The 1940s*. Greenwood Press, Westport, CT, 2004, p. 160.

más de 300 soldados reales del ejército norteamericano. No faltaban en la película los números en clave de *jazz*, entre ellos el protagonizado por un grupo de soldados afroamericanos que representaban *What the Well Dressed Man in Harlem Will Wear* con la colaboración del reconocido boxeador Joe Louis¹⁶.



Figuras 8 a 10. Los soldados afroamericanos de *This is the Army* (Michael Curtiz, 1943) interpretan un número de *jazz* en el que colaboraba el boxeador Joe Louis.

Toda la película se presentaba como un desfile de elementos propagandísticos desde el mismo comienzo del film, ambientado en Nueva York en 1917 y con un claro protagonismo del famoso cartel “Army Wants You” (“El ejército te quiere”). Asimismo, la bandera de barras y estrellas era omnipresente durante todo el metraje, y el final contenía la presencia estelar del presidente del gobierno sentado entre un público consternado por el ataque de Pearl Harbour.

En esta misma línea ideológica se encontraba *Stage Door Canteen*, en torno a una trama sencilla ambientada en la Segunda Guerra Mundial. La película narraba la historia de unos soldados que, estando de permiso y esperando su inminente partida al frente, descansaban y se divertían en una cantina regentada por gente del espectáculo que, como voluntarios, ponían su granito de arena para amenizar la espera de los heroicos soldados. *Stage Door Canteen* era un film concebido para la recaudación y venta de bonos de guerras. A estos fines se prestaban algunas de las estrellas cinematográficas más reconocidas de aquel momento interpretándose a sí mismas, entre otras muchas Katharine Hepburn, Harpo Marx, Johnny Weissmuller y Judith Anderson. A esta última se dirigía

16. W.W. DIXON, *American cinema of the 1940s: themes and variations*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2006, p. 105.

en un momento dado el soldado Dakota Smith para disculparse por no haberla reconocido la noche anterior. Ella respondía que las disculpas no eran necesarias, pues tampoco ella había reconocido al soldado. Esto es, las verdaderas estrellas eran aquellos héroes que marchaban al frente a luchar por la libertad y la democracia norteamericanas.

A estas estrellas del celuloide se unían también algunos de los músicos más destacados, como las bandas de Xavier Cugat, Count Basie y Benny Goodman, quienes prestaban su imagen y su música a la causa y actuaban para estos soldados, mientras de fondo el espectador del film veía letreros que hacían referencia a la venta de los bonos de guerra. Al fin y al cabo, la Segunda Guerra Mundial se estaba librando y Estados Unidos necesitaba la colaboración de todos sus ciudadanos para ganar la guerra.

Figuras 11 a 13. Algunos de los músicos más importantes de la escena prestaban sus servicios a la película *Stage Door Canteen* (Frank



Borzage, 1943). Entre ellos, de izquierda a derecha, las bandas lideradas por Xavier Cugat, Count Basie y Benny Goodman.

Con la rendición de Japón el 14 de agosto de 1945 y la de China el 9 de septiembre de ese mismo año, se puso fin de manera oficial a la guerra más cruenta de la historia de la humanidad. A partir de este momento, Europa y Japón comenzarían a recomponer los pedazos en los que habían quedado convertidos sus territorios tras el conflicto, mientras que Estados Unidos, en cuyo suelo no se había librado ninguna batalla, comenzó a vivir un periodo de prosperidad económica. El país supo transformar rápidamente la producción de artillería en producción de bienes de consumo convirtiéndose, en muy poco tiem-

po, en la primera potencia económica del mundo. Este esplendor económico se trasladó al cine y fue entonces cuando la industria de Hollywood incrementó su producción a ritmos agigantados. *Biopics, thrillers* protagonizados por nazis siniestros, musicales amables... se dieron cita en un momento en el que un nuevo enemigo llamaba a la puerta de Hollywood. La televisión, que había comenzado sus emisiones en Estados Unidos en 1939, suspendiéndolas debido a la guerra, reanudó su actividad una vez terminada la contienda. Comenzaba entonces su era comercial y el cine tuvo que volver a reinventarse para luchar contra este terrible adversario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

W.W. DIXON, *American cinema of the 1940s: themes and variations*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2006.

H. DUMONT, *William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico*, trad. de M. Juste, Filmoteca Española y Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.

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

H. MEYERSON y E. HARBURG, *Who Put the Rainbow in the Wizard of Oz? Yip Harburg, Lyricist*. University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 1995.

R. MIRET y C. BALAGUÉ, *Películas clave del cine musical*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009.

J. MUNDY, *Popular Music On Screen: From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester University Press, Manchester, 1999.

R. SICKELS, *The 1940s*. Greenwood Press, Westport, CT, 2004.

P. TOWNSEND, *Jazz in American Culture*. University Press of Mississippi, Jackson, MS, 2000.