



Conservatori Superior

de Música de les Illes Balears

Jazz y cine español: Una relación inesperada

**Treball de final d'estudis
Títol Superior de Música
Especialitat Piano Jazz
Nom: Sergio Sellés García
Tutor: Dr. Albert Díaz
Convocatòria Juliol 2022**

Resumen

Este trabajo es un intento de aproximación a la relación entre el jazz y el cine español. Para ello, se ha realizado una revisión de la literatura existente sobre el tema objeto de estudio como fuentes primarias. Posteriormente, se seleccionó la información que más se adecuara al objetivo principal del trabajo.

Abstract

This work is an attempt to approach the relationship between jazz and Spanish cinema. For this, a review of the existing literature on the subject under study as primary sources has been carried out. Subsequently, the information that best suited the main objective of the work was selected.

Índice

1. Introducción	1
2. Marco Teórico	4
2.1 El Jazz	4
2.2 El cine	7
2.2.1 Las primeras experiencias. Los hermanos Lumière.	8
2.2.2 El cine mudo en Europa	10
2.2.3 La llegada del lenguaje.....	10
2.2.4 La llegada del sonido al cine y Hollywood	11
2.2.5 Los géneros del cine.....	12
2.3 El Jazz en el cine	13
2.3.1 El Jazz en el cine mudo	13
2.3.2 El Jazz en el cine sonoro	15
2.3.3 El personaje en las primeras películas sonoras	16
2.4 Cine español y jazz	23
2.4.1 Introducción	23
2.4.2 Desde los inicios a la Guerra Civil. La edad de oro	24
2.4.3 El Franquismo	29
2.4.4 Renacimiento.....	31
2.4.5 La relación del cine y jazz a finales del siglo XX y principios del XXI.....	38
3. Conclusiones	41
Bibliografía	43

1. Introducción

Tanto el jazz como el cine son dos artes que nacen y se desarrollan a lo largo del siglo XX. Su unión supuso una auténtica revolución para el sonido y la imagen (Aguilar, 2013). Este estilo musical es el resultado de la fusión de la cultura de África y Europa en Estados Unidos. Al tratarse de un estilo surgido como entretenimiento y no poseer un origen académico, se desconoce un origen concreto, aunque sí hay que destacar que fueron muchos músicos y numerosas las influencias que ayudaron a que naciera¹.

Una de las primeras figuras destacadas del jazz fue el cornetista Buddy Bolden, de quien no hay grabaciones, que fue capaz de aunar las diferentes formas más arcaicas de finales del siglo XIX, convirtiendo al jazz en una música con estilo propio y perfectamente reconocible (Romarega, 2002). Otro destacado artista (cantante y pianista), de quien sí hay grabaciones, es Jelly Roll Morton, originario de New Orleans, el cual se autoproclamaba como el padre del jazz².

Respecto al cine, pese a que Thomas Alva Edison estuvo muy cerca de patentar su invento *kinetoscopio* como origen del cine, sirvió de inspiración para que los hermanos Lumière sean considerados como los creadores del cinematógrafo. A diferencia de lo que ocurre con el jazz, si es posible concretar el momento y el lugar en el que se dio a conocer el cine, en concreto, el 28 de diciembre de 1895 en París. Inmediatamente después de su nacimiento, el cine pone en marcha su propio lenguaje, algo que tardaría más en el caso del jazz³. De igual modo ocurrió en su llegada al continente americano. 1934 es el año en el que, gracias a Django Reinhardt y Stéphane Grappelli, puede hablarse de un jazz europeo propiamente dicho. En la actualidad, es posible encontrar multitud de estilos de jazz de acuerdo con su localización, por lo que es posible hablar de jazz latino, jazz bossa nova, jazz flamenco, entre otros, lo que pone de manifiesto que el jazz ha sido siempre una música de fusión⁴.

Tanto uno como otra expresión artística fueron una expresión de entretenimiento en sus orígenes, si bien, con el paso del tiempo y la aceptación del público, llegaron a ser

¹ (Carmona, 2012)

² (Aguilar, 2013)

³ (Mouëllic, 2000)

⁴ (Pons P. , 2000)

expresiones culturales de máximo nivel, lo que supuso el espaldarazo definitivo para convertirse en Arte. El reconocimiento del jazz, como arte, llegó antes en el continente europeo que en su lugar de origen. Grupos míticos de jazz como las de Duke Ellington, Benny Goodman, Dizzie Gillespie, entre otros, pueden considerarse como los máximos exponentes de este estilo musical, siendo los referentes más importantes, así como los máximos responsables de su desarrollo a lo largo del tiempo y su relevancia en la actualidad⁵.

En cuanto al cine, figuras de la talla de George Méliès o Buñuel (Francia), David W. Griffith, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y Robert Flaherty (Estados Unidos), Sergèi Eisenstein y Dziga Vèrtov (Unión Soviética) o Murnau y Fritz Lang (Alemania), por citar algunos, fueron los responsables de cimentarlo, sea cual fuere el género: documental, cómico, histórico, propagandístico, expresionista, surrealista, a excepción del musical que aparecería, evidentemente, con la llegada del cine sonoro⁶.

Puede ser casual, pero la primera película sonora de éxito que sirvió, además, para que naciera la relación entre jazz y cine, fue a *The Jazz Singer* (1927), cuyo protagonista era Al Jolson, actor que, de manera habitual, se pintaba la cara de negro en sus actuaciones. Pese a que no se trate de la representación fiel del jazz, si puede considerarse como una oda a la música afroamericana que empezaba a manifestarse al máximo nivel⁷.

En los años siguientes, la presencia del jazz en el cine, que estuvo relacionada con la era del swing, se asociaba con el ambiente de la mafia. De estos años, sobresale *Stormy weather* (1943, Andrew Stone) con Fats Waller, Lena Horne y Cab Calloway, considerada como el mejor musical negro de la historia del cine⁸.

Una vez concluida la II Guerra Mundial, este estilo musical disfruta de una absoluta transformación y renovación como arte, alejándose del carácter lúdico. El *swing* era sustituido por el *be bop* lo que sirvió para que diferentes directores de cine de Estados Unidos pusieran en sus producciones esta clase de jazz moderno. De esta nueva hornada

⁵ (Carmona, 2012)

⁶ (Aguilar, 2013)

⁷ (Pons P. , 2000)

⁸ (Tirro, Historia del jazz clásico, 2001)

de películas, destacan *Un tranvía llamado deseo* (1951, Elia Kazan) o *La ventana indiscreta* (1954, Alfred Hitchcock)⁹.

Es interesante realizar una diferenciación entre aquellas películas cuyo eje principal es el jazz con aquellas otras en las que este estilo musical es un elemento más. En este sentido, y comenzando por este último, hay que señalar la publicación en 1977 del libro *Jazz in the Movies. A guide to Jazz Musicians 1917-1977*, de David Meeker en el que se recogían, aproximadamente, unas 2500 películas con presencia de jazz, con independencia de su cantidad¹⁰. Entre las películas donde el jazz es protagonista indiscutible, pese a ser menos numerosas, destacan *El hombre del brazo de oro* (1955, Otto Preminger), en la que Frank Sinatra interpreta a un batería o *Anatomía de un asesinato* (1955, también de Preminger), con banda sonora de Duke Ellington (Aguilar, 2013).

Un país que ha recibido con efusividad a los músicos de jazz de Estados Unidos es Francia, por lo que no resulta raro que en el seno de la *Nouvelle Vague* fuera producida una película con la presencia de la banda sonora de Miles Davis, *Ascensor para el cadalso* (1958, Louis Malle) (Romarega, 2002).

El cine de la década de los 60 acepto, de manera que remediable, que el jazz formaba parte del cine, haciendo posible que se incorporará, de manera definitiva un grupo de compositores cuyo origen se encontraba en el jazz, destacando, Henry Mancini, Johnny Mandel, Lalo Shifrin, Quincy Jones, Dave Grusin o Lennie Niehaus. Pese a que en alguna ocasión este estilo musical no suponga un elemento sustancial en la producción fílmica, hay que poner en valor su importancia. Ejemplo de ello es el efecto dramático del sonido del saxo tenor y la música de Gato Barbieri, que encaja a la perfección en *El último tango en París* (1972, Bernardo Bertolucci), película que no sería reconocible sin la participación del saxofón del músico de jazz argentino¹¹.

Más adelante, en un contexto de globalización en el que tanto cine como jazz se han convertido en artes universales, que presentan multitud y recíprocas influencias, se han llevado a cabo algunas películas por parte de directores importantes con una destacada presencia de jazz, como es el caso de *Cotton Club* (1984, Francis Ford Coppola) *Round*

⁹ (Mouëllic, 2000)

¹⁰ (Aguilar, 2013)

¹¹ (Carmona, 2012)

Midnight (1986, Bertrand Tavernier), *Bird* (1988, Clint Eastwood), *Rebeldes del swing* (1993, Thomas Carter), *Kansas City* (1996, Robert Altman), *Acordes y Desacuerdos* (1999, Woody Allen), entre otras¹².

En el ámbito español, el cual tendrá su propio apartado en este trabajo, el director Fernando Trueba produjo *Calle 54*, una película de tinte documental, en el que se ponía en valor a la figura de Bebo Valdes, al tiempo que significó la promoción, a nivel internacional, de la figura de Chano Domínguez. Respecto a la animación, destaca *Chico & Rita* (2011) que trata el jazz cubano, también Trueba, que cuenta con la colaboración de Javier Mariscal (Romarega, 2002).

2. Marco Teórico

2.1 El Jazz

Una de las consecuencias principales del fin de la Guerra de la Independencia de Estados Unidos (1861-1865) fue la abolición de la esclavitud, y, además, la desaparición de las bandas musicales militares, lo que supuso una venta de la mayoría de instrumentos musicales a un precio muy reducido, a los que, incluso, los antiguos esclavos, podían acceder¹³.

De acuerdo con Martínez¹⁴, New Orleans es, sin duda, la meca del jazz. Esta ciudad se encuentra en el estado de Louisiana, que fue una colonia española y francesa hasta 1803, por lo que no es de extrañar que a lo largo de sus calles se encuentren numerosas referencias histórica y culturales de dichos periodos. Asimismo, es un encuentro de culturas como la urbana francohispanica, de negros criollos y negros americanos o un sinfín de nacionalidades que trajo la inmigración. A todo ello se añade la riqueza musical que emanaba de diferentes clubes y locales que convirtieron a la ciudad en un avispero musical.

La importancia de la ciudad se pone de manifiesto en que es allí, precisamente, donde nace un estilo con el mismo nombre y que destaca por¹⁵:

¹² (Martínez, 2010)

¹³ (Romarega, 2002)

¹⁴ (Martínez, 2010)

¹⁵ (Pons P. , 2000)

- Tres líneas melódicas tocadas por corneta, trombón y clarinete y grupo de instrumentos rítmicos: contrabajo o tuba, banjo, piano.
- Ritmo similar al de las marchas europeas, sin acentuarse la parte 2ª y 4ª del compás.
- Interpretación “hot”, de importante relevancia para crear sonido, el vibrato y la articulación.

En opinión de Blesh¹⁶, este estilo musical se caracterizaba por ser instrumental e improvisada propia de los grupos de New Orleans entre los años 1900 y 1916. Se trataba de grupos formados por secciones de viento tripartito y ritmo, formados por músicos de origen afroamericano que eran especialistas en la improvisación grupal. En este sentido, es posible afirmar que el jazz es una música de intérpretes y músicos y no de compositores¹⁷. Es por ello por lo que pueden derivar diversas interpretaciones de una sola canción en función de quien la tocara. Llama la atención que las canciones de mayor éxito relacionadas con este estilo tienen como base las marchas fúnebres, como, por ejemplo, *When the Saints go marching in* de Louis Armstrong¹⁸.

A partir de 1920, muchos de los músicos de New Orleans, decidieron desplazarse hasta Chicago, donde se grabaron importantes discos de instrumentistas tan importantes como King Oliver, Roll Morton. Se trata de un periodo histórico en el tanto el jazz como el blues experimentan un momento álgido. Chicago se convierte en el epicentro de ambos estilos, generando el estilo Chicago caracterizado por ser interpretado por estudiantes blancos imitando el modo en el que los negros de New Orleans lo hacían, destacando, entre todos ellos, el cornetista Bix Beiderbecke¹⁹.

Recién estrenada la década de los treinta, el foco de atención se traslada desde la ciudad del viento hacia New York. Se trata de un periodo histórico en el que empiezan a aparecer las *Big Bands*, caracterizadas por estar formadas una alta cantidad de miembros que hacían las delicias del público que asistían a los locales más populares de la ciudad

¹⁶ (Martínez, 2010)

¹⁷ (Carr, Priestly, & Fairweather, 2004)

¹⁸ (García, 2005)

¹⁹ (Vigna, 2006)

(Stearns, 1965). De manera paralela, surge el swing, tanto como elemento rítmico y estilo. Este segundo elemento presenta las siguientes características²⁰:

- Grandes bandas y orquestas (*Big Bands*). Se trata de un periodo en el que el jazz se utiliza para bailar.
- El intérprete solista es quien goza de mayor relevancia.
- El acorde perfecto queda asentado con la sexta, séptima, novena y hasta la undécima.
- La batería ve la incorporación del chaston a la batería y, además, la guitarra sustituye al banjo.
- El ritmo menos marcado.
- La improvisación se estructura alrededor de arreglos previamente preparados.

A lo largo de esta etapa se consagran grandes *Big Bands* como Duke Ellington, Benny Goodman y Count Basie. En el caso del primero, se trata de uno de los compositores de mayor éxito y reconocimiento de este estilo²¹.

Referente a la voz, ésta no destacaba por ser el elemento principal de la composición, pero sí transmitía al receptor las mismas emociones que el resto de instrumentos. En este sentido, hay dos técnicas vocales especiales para el jazz: *vocalese* y *scat*. Para Carr, Fairweather y Priestley (2004), el vocalese es añadir letra a un solo de jazz que se improvisa y se canta; en cuanto a la segunda, es cambiar la letra de una canción vocalizando sílabas carentes de sentido. Respecto a esta segunda técnica, Louis Armstrong fue el pionero de esta técnica y Ella Fitzgerald la llevó a la perfección²².

Después de este periodo de esplendor, la llegada de la década de los cuarenta supone un punto de inflexión para el jazz que transita por una etapa de crisis de identidad. Tanto compositores como intérpretes exponen el ideario del jazz, copiando y empleando compases, acordes y adornos que sobresalían en el pasado. No obstante, en un plazo de 15 años, el saxofonista Charlie Parker inició una verdadera revolución en el ámbito del jazz, que fue denominado *Bebop*²³. Este estilo de jazz se caracteriza por enfocarse en lo

²⁰ (Radigales, 2002)

²¹ (Stearns, 1965)

²² (Martínez, 2010)

²³ (Rolf, 2007)

complejo, la improvisación y el virtuosismo de sus intérpretes. Además, presenta un tiempo muy rápido, con un alto predominio de las fusas a las que acompañan patrones rítmicos que cambian formando, en su conjunto, un sonido mucho más liviano y suave. Se observa, además, una falta de equilibrio en el contratiempo. Juega de manera armónica para apartarse de la melodía²⁴.

Con el final de la década de los 40, aparecen diferentes estilos que tienen como meta la innovación, así como ofrecerle una nueva vida al jazz. Dichos estilos estaban marcados por la velocidad y el virtuosismo, encarnados en el *Cool* o el *Hard Bop*. La llegada de la década de los 60 significó un cambio de rumbo hacia la música modal, despertando el interés por mezclar el jazz con músicas provenientes de diversas culturas como la india o el flamenco²⁵.

Por último, nace el Free jazz resultado de la lógica evolución hacia la libertad de armonía e improvisación, dentro del ambiente generado por la lucha de los derechos civiles. También llamado *New Thing*, este estilo significó un giro radical en las bases musicales tradicionales respecto a la improvisación. A la cabeza de dicho giro se sitúan intérpretes como Ornette Coleman o Cecil Taylor²⁶.

2.2 El cine

El nuevo arte vio la luz, como espectáculo, el 28 de diciembre de 1895 en París. A partir de entonces, el cine ha pasado por diferentes cambios. De un lado, la llegada de la tecnología hizo que el cine evolucionara y se desarrollara, y en nada se parece ya a lo que inventaron los hermanos Lumière, culminando en el cine digital a finales del siglo XX y principios del XXI. De otro, el lenguaje del cine experimentó una evolución radical, en el que se incluyen las convenciones del género, naciendo, de esta manera, los géneros cinematográficos²⁷. Por último, la sociedad ha hecho que el cine también evolucionara haciendo posible la creación de diferentes movimientos cinematográficos y cinematografías nacionales²⁸.

²⁴ (Pons P. , 2000)

²⁵ (Tirro, Historia del jazz clásico, 2001)

²⁶ (Vigna, 2006)

²⁷ (Arnheim, 1996)

²⁸ (Cousins, 2005)

2.2.1 Las primeras experiencias. Los hermanos Lumière.

Antes del éxito de los hermanos Lumière, otros inventores habían intentado la captura del movimiento a través de medios mecánicos. De hecho, la cámara oscura o el taumatropo son ejemplos de esos primeros intentos. El modo de capturar la realidad mediante medios luminosos se desarrolló con anterioridad gracias a los inventores del daguerrotipo y la fotografía en la década de los 40 y 50 del siglo XIX. El inventor de la lámpara incandescente, además del fonógrafo, Thomas Alva Edison, gracias a la invención del kinetoscopio puso las bases para la creación del cine, aunque su invento presentaba escasas funciones²⁹. Es justo en ese momento cuando aparece Antoine Lumière creando el cinematógrafo en la fecha citada. Las primeras exposiciones de este nuevo invento trajeron al público un conjunto de imágenes documentales que provocó la histeria de éste cuando en la pantalla aparecía un tren que parecía abalanzarse contra los espectadores³⁰.

Estas primeras exposiciones se caracterizaban por contar con pocos minutos, así como escasos metrajés. En ellos se veían temas de escasa complejidad con un vestuario y decorados no sobresalían por su alto coste³¹. Asimismo, la técnica no había podido dar solución a la problemática que planteaba la implantación de sonido, siendo habitual en estos primeros pasos del cine que las proyecciones fueran acompañadas de piano y relator. A pesar de esto, el cine dio a luz a la práctica totalidad de los géneros que se conocen en la actualidad, a excepción, evidentemente, de la comedia musical que no apareció hasta la llegada del cine sonoro³².

Algo que puede llamarla atención al pensar que se trata de un asunto más reciente, es que en aquella época se realizaron los primeros juicios relacionados con derechos de autor a partir de adaptaciones de novelas y obras teatrales al cine, hecho que significó la creación de franquicias basadas en personajes o sagas³³. El cine de Estados Unidos disfrutó de un éxito abrumador gracias a una particular circunstancia social: como se trataba de un país que recibía a muchos migrantes, de los que la mayoría ni hablaban ni entendían el idioma,

²⁹ (Bazin, 1990)

³⁰ (Sánchez A. , 1997)

³¹ (Crafton, 1999)

³² (Hill & Church, 1998)

³³ (Arnheim, 1996)

se veían privados de poder leer prensa o libros por este motivo, siendo el cine mudo el espectáculo que les brindó la oportunidad de disfrutar de las artes³⁴.

Siendo consciente de la oportunidad de negocio que se avecinaba, Thomas Alva Edison hizo varios intentos para hacerse con los derechos sobre la explotación del cinematógrafo, ya que había patentado, anteriormente, el kinetoscopio³⁵. La cuestión, además de llegar a los tribunales, vivió episodios dramáticos contra los productores independientes a golpe de disparos, lo que provocó que estos se vieran obligados a marcharse de New York hacia la costa oeste, más concretamente, en Hollywood, que se convirtió en el lugar ideal para iniciar sus producciones, naciendo, así, una historia que convirtió a Hollywood en la Meca del cine³⁶.

La gran mayoría de estudios nacidos en ese periodo (Fox, Universal o Paramount) estaban en manos judías (Darryl F. Zanuck, Samuel Bronston, Samuel Goldwyn, entre otros), y observaban al nuevo invento no como una nueva forma de arte, sino como un potencial negocio³⁷. Con esta visión, pronto empezaron las luchas para controlar el mercado y no se tardó en ver las primeras fusiones como, por ejemplo, 20th Century Fox (resultado de la fusión entre Fox y Twentieth Century Pictures) y Metro-Goldwyn-Mayer (nacida de la fusión entre los estudios de Samuel Goldwyn con Louis B. Mayer). Asimismo, realizaron contrataciones de un amplio elenco de directores y actores a quienes hipotecaban su futuro gracias a unos contratos que rozaban la explotación y la ilegalidad. De hecho, entre compañías era habitual “prestarse” directores y actores sin que estos pudieran negarse como consecuencia de los contratos firmados³⁸. Una circunstancia que marcó para siempre a la industria fue el nacimiento del concepto *Star-System* (sistema de estrellas en español), por el cual, las estrellas del celuloide se promocionaban en serie como si se tratara de un producto comercial (de ahí lo que se comentaba al principio sobre la visión de negocio del nuevo arte)³⁹. Sin embargo, hubo quienes hicieron frente a esta situación, entre los que destacaron Charles Chaplin, Douglas Fairbanks y Mary Pickford, aunque bien es cierto que pudieron revelarse debido a su éxito, llegando, incluso, a crear un estudio exclusivo para ellos, la United Artists. Asimismo, las productoras necesitaban

³⁴ (Ferro, 1995)

³⁵ (Sánchez A. , 1997)

³⁶ (Sánchez J. , 2004)

³⁷ (Pons J. , 2002)

³⁸ (Stam, 2001)

³⁹ (García, 2005)

composiciones originales para sus producciones, por lo que las encargaban a los compositores más prestigiosos del momento⁴⁰.

2.2.2 El cine mudo en Europa

En el continente europeo, el cine sigue otros caminos. En Europa, el sentido del negocio estuvo fundamentado en el monopolio del celuloide. Aparecieron importantes industrias del cine que, con Francia a la vanguardia, controlaron el mercado hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, momento en el que su posición de privilegio fue sustituida por la industria de Estados Unidos⁴¹. Justo antes del inicio de la gran guerra, las productoras europeas como Gaumont, La Pathé o Itala Films se convirtieron en las grandes dominadoras del mercado internacional. De esta manera, el cine cómico de Francia, con figuras como André Deed y Max Linder o el colosalismo de Italia caracterizado por monumentales escenografías, así como la participación de los primeros extras en producciones como *Quo Vadis* (1912) o *Cabiria* (1914), se convirtieron en el espejo en el que se reflejaron grandes figuras como Charles Chaplin o el cine cómico de Estados Unidos con David W. Griffith el cual se hizo cargo de los presupuestos del *peplum*⁴² en *Judith de Betulia* (1914) o *Intolerancia* (1916)⁴³.

A lo largo de estas décadas, hay que destacar al expresionismo como el movimiento artístico de mayor importancia. Su influencia puede verse en producciones como *El gabinete del doctor Caligari* (1919), caracterizada por una extraña estética y alienada que era el reflejo de los miedos que estaban presentes en la Europa de postguerra, o *Nosferatu El Vampiro* (1922). De la mano del expresionismo va el surrealismo en literatura y pintura, del cual surge el cine surrealista siendo su máximo exponente *Un perro Andaluz* (1929), con dirección de Luís Buñuel y guion de Salvador Dalí⁴⁴.

2.2.3 La llegada del lenguaje

Por aquel entonces, la técnica de narrar una historia a través de imágenes experimentó un absoluto revuelo. Los primeros cineastas entendían el cine como un teatro firmado. No es

⁴⁰ (Sand, 2005)

⁴¹ (Gubern, 2003)

⁴² El péplum, también conocido popularmente como espada y sandalia, es un género fílmico que comúnmente puede conceptualizarse como cine histórico de aventuras

⁴³ (Pons J. , 2002)

⁴⁴ (Badley, 2006)

de extrañar, por tanto, que el escenario fuera un telón pintado utilizando una cámara estática⁴⁵.

En este escenario, dos directores resultaron fundamentales para la revolución cinematográfica. En Estados Unidos, destaca la figura de David W. Griffith, director de *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), quién es considerado el padre del cine gracias a aportaciones como el primer plano o el *flashback*. Al otro lado del planeta, concretamente de la Unión Soviética, destaca Sergei Eisenstein, director de producciones tan importantes como *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927). Su aportación al cine es fundamental gracias a técnicas como el montaje de atracciones gracias a la cual se consiguen imágenes impactantes con las que generar una asociación emocional o intelectual con el público. Se trata de dos figuras que, junto con los expresionistas alemanes anteriormente citados, hacen que el lenguaje del cine logre su madurez absoluta en los años 20⁴⁶.

2.2.4 La llegada del sonido al cine y Hollywood

El mayor reto que planteaba el cine en este periodo era la incorporación de sonido a las producciones. Dos años antes de la gran depresión (1929), los estudios Warner Bros estaban padeciendo una compleja situación financiera, aunque vieron en la llegada del sonido una importante oportunidad de negocio. La primera producción con sonido incorporado fue *El cantante de jazz* (1927, Alan Crosland), protagonizada por Al Jonson quien pasó a la historia del cine al ser el primero en pronunciar las primeras palabras «ustedes aún no han escuchado nada»⁴⁷. El éxito fue tal, que rápidamente las grandes productoras y estudios se decidieron a crear sus propias películas sonoras, relegando al cine mudo al cajón de la historia⁴⁸.

El cine sonoro supuso un antes y un después para los actores, que no sé muchos de ellos en la cuneta al no poder adaptarse a la nueva forma de hacer cine. Sin embargo, ante el panorama oscuro para los actores de cine mudo, sobresale la figura de Charles Chaplin

⁴⁵ (Arnheim, 1996)

⁴⁶ (Serceau, 2001)

⁴⁷ (Stam, 2001)

⁴⁸ (Zavala, 2005)

quien también tuvo éxito en el cine sonoro gracias a títulos como *Tiempos modernos* (1936) y *El gran dictador* (1940)⁴⁹.

La banda sonora se desarrolló gracias a este nuevo cine. El pianista que acompañó a las producciones mudas pasó a la historia. El primer gran éxito de banda sonora fue la compuesta por Max Steiner para la película *King Kong* (1933)⁵⁰.

2.2.5 Los géneros del cine

De entre todos los géneros que se conocen en la actualidad, el primero de ellos fue el documental. En ella se recogían escenas de trabajadores saliendo de las fábricas y escenas similares. Como género, el cine documental nació con la aportación de *Nanuk El Esquimal* (1922, Robert J. Flaherty)⁵¹.

Otros de los primeros géneros fueron el histórico y el bíblico, caracterizados por su espectacularidad. Bien es cierto que, con anterioridad, fueron producidas sobre la temática de la vida de Jesús, destacando títulos como *Del pesebre a la cruz* (1912, Sidney Olcott). No obstante, el director Cecil B. DeMille es considerado como el director que dotó a este género de la importancia que hoy disfruta, dirigiendo obras como *Los Diez Mandamientos* (1923)⁵².

Los años treinta ven el nacimiento del cine negro y de gangsters. Dentro de este último destacan títulos como *Scarface* (1932, Howard Hawks) y el director. Humphrey Bogart es, posiblemente, el actor más importante del cine de gangsters, el cual protagonizó películas tan importantes como *Casablanca* (1942)⁵³. Dentro del cine mudo, el género de ciencia ficción destacó, principalmente, por *Metrópolis* (1927, Fritz Lang), que sirvió de inspiración para directores posteriores, si bien, hay que señalar que no tuvo demasiado éxito en taquilla, pese al alto coste que tuvo, hecho que marcó al género y que no se recuperó hasta el lanzamiento de *2001: Odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick). Los años treinta vieron el nacimiento del cine de terror, destacando títulos como *Drácula* (1931, Tod Browning) protagonizada por Bela Lugosi y *Frankenstein* dirigida por James

⁴⁹ (Stam, 2001)

⁵⁰ (Guinferrer, 2000)

⁵¹ (Bazin, 1990)

⁵² (Arnheim, 1996)

⁵³ (Guinferrer, 2000)

Whale y protagonizada por Boris Karloff⁵⁴. Gracias a estos y otros títulos, Universal Studios creó la imagen que se conoce en la actualidad de los monstruos de la literatura de terror⁵⁵.

Con la aparición del sonido en el cine, se hizo posible, además, el desarrollo de la comedia musical, caracterizado por su mayor amabilidad y que contaba con la gran importancia de los números musicales y canciones, convirtiéndose en el instrumento ideal para que diferentes bailarines pudieran lucirse. De entre estos bailarines, sobresale el dúo compuesto por Ginger Rogers y Fred Astaire. El primer gran éxito de los primeros musicales fue *Cantando bajo la lluvia* (1952). Otro género con genuino sello estadounidense es el Western que ganó popularidad gracias a directores como John Ford y actores como John Wayne. La comedia vivió su época dorada gracias a los Keystone Cops que eran grupos de policías ficticios a las órdenes del actor y director Mack Sennett. Dentro del ámbito de la comedia, merece mención especial la figura de Charles Chaplin, el cual interpretó a un vagabundo anónimo en infinidad de cortos y largometrajes como *The Kid* (1921) o *Luces de la ciudad* (1927). Hay que añadir, también, la figura del cómico Buster Keaton. Posteriormente, otros cómicos saltaron a la fama como El gordo y el flaco, Los Tres Chiflados, y Jerry Lewis⁵⁶.

Finalmente, gracias a películas como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) o *Fantasia* (1940), Walt Disney dio un impulso definitivo a la industria del cine de animación, si bien, el primer largometraje animado, *El Apóstol* (1917), vino de la mano del argentino Quirino Cristiani⁵⁷.

2.3 El Jazz en el cine

2.3.1 El Jazz en el cine mudo

Tanto el cine como el jazz han cruzado sus caminos durante la historia, así como desde el mismo inicio de sus vidas. Ya en el origen de ambas, en los primeros años del siglo XX, el ya será utilizado como música para acompañar en las salas donde se proyectaban películas. Era en estas salas donde tocaron los mejores músicos de aquel momento como

⁵⁴ (García, 2005)

⁵⁵ (Altman, 2000)

⁵⁶ (Arnheim, 1996)

⁵⁷ (Pons J. , 2002)

Scott Joplin, Count Basie o Louis Armstrong, quién es iniciaron su vida profesional a caballo entre los clubs de ellas y las salas de cine⁵⁸.

La simbiosis establecida entre ambas siguió su desarrollo a lo largo del tiempo, generando creaciones artísticas situadas, indudablemente, entre las más famosas de las dos disciplinas artísticas⁵⁹. De esta manera, se realizaron numerosos homenajes al jazz en cintas como *Round Midnight* (1986, Bertrand Tavernier) o *Cotton Club* (1984, Francis Ford Coppola). Asimismo, Miles Davis improvisó uno de sus mejores trabajos en la cinta francesa *Ascenseur pour l'échafaud* (1958, Louis Malle), al tiempo que Duke Ellington hacía lo mismo en *Anatomy of a Murder* (1959, Otto Preminger). Hay que señalar que estando detrás de las cámaras el jazz ha conseguido ser el protagonista de auténticas obras maestras, también lo ha hecho delante generando uno de los arquetipos del cine estadounidense: el *jazzman*⁶⁰.

Hay que tener en cuenta que el personaje que representa al jazzman logró mayor justificación a raíz de la llegada del cine sonoro, pues el cine mudo presentaba este personaje de manera residual y, generalmente, representando un papel cómico. Sirva como ejemplo la pieza de Chaplin *A Day's Pleasure* (1919), en la que cuatro intérpretes de jazz creaban una escena altamente cómica⁶¹. En esta interpretación, el personaje de Chaplin disfrutaba de un día de esparcimiento, subiendo a un barco en el que disfrutar de un paseo náutico que contaba, además, con un concierto que ofrecían cuatro músicos de jazz. Una vez Chaplin apoya el trombón en su bigote, el músico (de raza negra) aparecía en pantalla con la cara maquillada de blanco. En otras palabras, se incluía el *whiteface*. Pese a tratarse de una técnica muy utilizada, con frecuencia, eran los propios actores negros quién es representaban papeles de personajes blancos con maquillaje más claro intentando, así, lograr el objetivo cómico que se presentaba con el *blackface*. Se conoció a esta técnica como *whiteface*⁶².

El jazzman, como personaje, continúa apareciendo en diferentes películas siguientes de aquel periodo, destacando, entre otras, *Luke's Busy Day* (1917, Hal Roach), dirigida por

⁵⁸ (Mouëllic, 2000)

⁵⁹ (Carr, Priestly, & Fairweather, 2004)

⁶⁰ (Carmona, 2012)

⁶¹ (Pons J. , 2002)

⁶² Strausbaugh, J. (2006). *Blacks like You; Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*: New York: Penguin Group.

o *Young Mr. Jazz* (1919, del mismo director), en la que el actor Harold Lloyd mostraba sus capacidades como bailarín. Sin embargo, no fue hasta 1927 el momento en el que el diezman experimenta su momento de esplendor cuando se estrena *The Jazz Singer* (Alan Crosland), la cual, todavía hoy, sigue siendo considerada, de manera errónea, como la primera película sonora de la historia⁶³. Sin ir más lejos, hay que poner encima de la mesa títulos como *Don Juan* (1926, Alan Crosland) que puede ser considerada como una película sonora. Asimismo, relacionado con la sincronización entre sonido e imagen, destacan los trabajos realizados por Charles Pathé desde 1899, Alice Guy a partir de 1900 u Oskar Messter, entre 1903 y 1913. Estos directores produjeron multitud de películas donde los espectadores podían escuchar sonido y ver imágenes al mismo tiempo. Sin embargo, pese a que *The jazz Singer* no es realmente la primera película sonora, hay que cederle el mérito al tratarse de la película que adoptará el sonido. De igual modo, supondría el camino para que el músico de jazz se convirtiera en una de las figuras arquetípicas del cine de Estados Unidos⁶⁴.

2.3.2 El Jazz en el cine sonoro

No es de extrañar que a partir de la llegada e incorporación del sonido al cine se experimentara un aumento en el número de público que acudía a las salas de proyección. Asimismo, la propia industria fue consciente de la necesidad de adoptar transformaciones técnicas y expresivas, aunque, al principio, dichos cambios no tuvieran el éxito esperado⁶⁵. Convertir en sonido lo que antes no lo tenía, más allá de verse como una ventaja con la que mejorar el producto cinematográfico, se convirtió en un problema con el que se volvió a las pautas primitivas que se fundamentaban en la estética del teatro. De esta manera, el cine tuvo que retirarse a los platós viéndose encorsetado por las exigencias de un guion que dependía de la dictadura que firmaba la canción, pese a que no siempre era necesaria o incluso beneficiosa en el devenir de la propia historia. Se trataba de un momento marcado por el enorme apogeo de cine musical⁶⁶.

A pesar del rotundo éxito de la innovación que supuso el sonido para el cine, no todos pudieron beneficiarse de dicho éxito. Los primeros perjudicados fueron los músicos que tocaban en directo mientras se proyectaban las películas en las salas. El cine sonoro hizo

⁶³ (Aguilar, 2013)

⁶⁴ (Aguilar, 2013)

⁶⁵ (Arnheim, 1996)

⁶⁶ (Rolf, 2007)

evidente la no necesidad de contar con bandas que se encargaran de poner música al arte, razón por la que se vivió un despido en masa de los músicos de cine. Este hecho generó graves consecuencias para el gremio de los fabricantes de instrumentos, así como a actores y actrices que demandaban la vuelta del cine mudo⁶⁷. Las protestas de ambos lados quedaron en nada y no pudieron impedir que el cine sonoro se desarrollara y ganara el éxito que tuvo desde el primer día. De hecho, no eran pocas las personas que asistían curiosas para ver y tratar de entender esa nueva manera de hacer películas, hecho que provocó un crecimiento ingente de la industria de cine⁶⁸.

2.3.3 El personaje en las primeras películas sonoras

Con la llegada del sonido al cine, el *jazzman* ganó mayor protagonismo y valor. Las primeras experiencias del cine sonoro estuvieron copadas por un género que se convirtió en dominador en las salas de proyecciones estadounidenses: el cine musical⁶⁹. El *jazzman* encuentra en el cine musical un espacio en el que crecer y desarrollarse como personaje cinematográfico. No es de extrañar, por tanto, que fuera justamente a raíz de dicho género la aparición de *The Jazz Singer*. La aparición y éxito de este título supuso la proliferación de otras relacionadas ya no solo con el jazz, sino también con el blues o la música de baile, destacando, entre otras, *Hallelujah* (1929, King Vidor), o *King of Jazz* (1930, John Murray Anderson)⁷⁰.

El 6 de octubre de 1927 fue estrenado *The Jazz Singer*⁷¹. El actor principal, Al Johnson, hacía las veces de un judío que estaba enamorado del jazz. La imagen más icónica de esta película presentaba al personaje en el momento en el que empezaba cantar en el escenario con la cara maquillada negro, a la manera en la que ya lo realizaron en otro momento los cómicos teatrales a partir de la técnica de maquillaje que se conoce como *blackface*. Esta técnica de maquillaje apareció en el teatro a finales del siglo XVII, momento en el que actores blancos estadounidenses pintaban su cara de negro como manera de imitar cómicamente a personas afroamericanas en la escena. En torno a 1830, esta forma se convirtió en una parte más de su manera de trabajar⁷². Jolson, con el *blackface*, volvía a

⁶⁷ (Cousins, 2005)

⁶⁸ (Radigales, 2002)

⁶⁹ (Cousins, 2005)

⁷⁰ (Mouëllic, 2000)

⁷¹ (Aguilar, 2013)

⁷² Morgan, T. y Barlow, W. (1992). *From Cakewalks to Concert Halls. An Illustrated History of African American Popular Music from 1895 to 1930*. Elliot and Clark Publishing: Washington D. C.

recuperar esta técnica de maquillaje en una película que mezclaba los letreros del cine silente con la entrada de sonido en los números musicales. Ya comenzado la película, el personaje se dirige al público diciéndoles: “*Wait a minute, wait a minute. You ain’t heard nothin’ yet*”. Y, evidentemente, “el público que asistía a la *première* en el teatro Warner se conmovió aquella noche histórica del 6 de octubre de 1927”⁷³. Se trató de un momento histórico, pues el sonido llegó y se asentó de manera definitiva en el cine, hecho que fue suficiente para elevar a los altares del cine a una película que se convirtió en una de las más importantes de la historia, pese a que con la óptica del tiempo es posible afirmar que esta película “tuvo menos éxito que otros films posteriores”. No obstante, es necesario tener en cuenta su fabuloso valor simbólico, ya que indudablemente supuso el punto de partida para el cine sonoro que vino después. Asimismo, hay que indicar que su éxito y popularidad tuvo mayor repercusión en su época, pudiendo afirmarse que esta película es la encargada y la culpable de que, desde el punto de vista económico, el cine incrementará su valor y negocio⁷⁴.

La película *Hallelujah* (1929, King Vidor), fue la primera película sonora que contó con todos sus actores negros, si bien la manera en la que se presentaba a estos personajes era, como mínimo, deleznable tratándolos como seres “de apetitos inmediatos, cuya fuerza vital deja poco espacio a la inteligencia o al discernimiento crítico”. Esto, sin embargo, no escondía el intento serio de recoger y exponer el folklore musical de la comunidad afroamericana. Además de ello “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”⁷⁵.

Esta película cuenta la historia de Zeke, interpretado por Danniell L. Haynes, un trabajador del campo amante de la música. En sus jornadas de trabajo alegraba al resto de compañeros cuando cantaba *gospel*. El día a día del trabajo se veía alterado por el baile de una mujer que intentaba seducir al protagonista⁷⁶. Éste, como consecuencia de la seducción de ella, empieza a jugar y a apostar lo que hará que pierda el dinero que sustentaba a su familia. Zeke, de manera involuntaria mataba a un hombre en el fragor de una pelea y con objeto de expiar sus pecados se convierte en pastor evangelista. La figura

⁷³ Gubern, R. (2003). *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen

⁷⁴ (Badley, 2006)

⁷⁵ (Gubern, 2003)

⁷⁶ (Guinferrer, 2000)

del mal queda representada en la película en la figura de la bailarina Chick interpretada por Nina Mae McKinney. Este personaje deja al atormentado Zeke para huir con su amante. En ese momento, el protagonista ya siendo predicador, toma la decisión de perseguir a la pareja. En esta persecución, la bailarina fallece como consecuencia de un accidente provocado por el amante, lo que hace que Zeke se vengue matando al amante con sus propias manos. A raíz de ello, el protagonista ingresa en prisión, aunque, sorprendentemente, le es concedida la libertad condicional. Así, el protagonista regresa contento a su comunidad en la que es recibido de manera abrumadora. Éste hecho implica que regrese a su vida de agricultor, lo que le llena de felicidad⁷⁷.

En las primeras experiencias del cine sonoro copado principalmente por el cine musical, el jazz disfrutó de un lugar de privilegio. Es necesario tener en cuenta que el cine sonoro nace en un periodo marcado por el crecimiento de la radio que emitía continuamente programas musicales, lo que hizo que el público, rápidamente, se familiarizará con esta fórmula en el cine⁷⁸. Y como no podía ser de otra manera, estos programas musicales dedicaban la mayoría de su programación a la emisión del estilo musical predominante en los años 20 y principios de los 30: el swing. Por consiguiente, la necesidad de disponer de una mayor presencia de esa música en el nuevo cine solo era cuestión de tiempo. No es extraño, por tanto, que en una circunstancia tal apareciera *King of Jazz* (1930, John Murray Anderson), que es la primera película en emplear el Technicolor. El protagonista de esta película fue el gran músico blanco Paul Whiteman, el cual era considerado como el rey del Swing. Su personaje estaba representado frente a la cámara mediante opulencia y ostentación. El vestuario era un ejemplo de lujo, con una escenografía repleta de instrumentos gigantes en los que estaban los músicos. En cuanto a los músicos negros, directamente se les eliminaban o eran invisibles para Whiteman. A todo ello, no hay que olvidar, que la película contaba con varias secuencias que, de manera flagrante, caían en errores⁷⁹. Ejemplo de ello es la mezcla de músicos españoles y mexicanos, todos vestidos como si fueran flamencos, en el escenario o la aparición de músicos vestidos, injustificadamente, de cowboy, pues la película, a priori, trataba sobre el jazz. Es necesario tener en cuenta que esta película fue estrenada en 1930 y, a pesar de estas licencias, este gesto se tomó como un signo de riesgo, aunque también de valentía. La

⁷⁷ (Carmona, 2012)

⁷⁸ (Sand, 2005)

⁷⁹ (Gubern, 2003)

escenografía, caracterizada por lo onírico y la exuberancia, transmitía, especialmente, sensación de potencia y prosperidad. De igual modo, se observaba lo mismo en el palacio estilo Luis XVI en el que se daban diferentes escenas del film y con la vestimenta de los propios músicos. No era otra cosa que referenciar un mundo radiante y lleno de lujos. La sociedad estadounidense comenzaba a padecer el impacto del crack de la Bolsa de 1929. Puede decirse, por tanto, que el objetivo de esta película va más allá de dar entretenimiento a una sociedad, transmitiendo la idea de tranquilidad e invitar a la ensoñación⁸⁰.

Como se ha mencionado anteriormente, el cine musical se convirtió en el género dominante en los primeros pasos del cine sonoro, si bien los dibujos animados disfrutaron de un momento de esplendor y en ellos el *jazzman* tuvo presencia en las piezas que llevaban a cabo los dibujantes de Walt Disney o los hermanos Fleischer⁸¹.

No es extraño, por tanto, que los músicos de jazz aparecieran en diferentes *Silly Symphonies* de Disney, como *Music Land* (1935, Wilfred Jackson) o *Woodland Café* (1937, del mismo director), que es un claro homenaje al Cotton Club de Duke Ellington⁸².

“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”⁸³. Ejemplo de ello era *Music Land*, que contaba la romántica historia entre el primogénito del rey del saxofón (instrumento inherente al jazz), el cual vivía en Isle of Jazz, y la hija de la Reina de los violines (instrumento propio de la música clásica), quien habitaba en Land of Symphony, y que estaba separada de la isla del jazz por el Sea of Discord⁸⁴. En el capítulo aparecía una guerra de sinfonías por parte de las dos tierras y terminaba con la reconciliación entre el jazz y la música clásica a través de una boda doble en la que ambos reinos se unían gracias a la construcción del Bridge of Harmony.

El *jazzman* que aparecía en el cine consiguió un espacio propio en los famosos cortos del personaje de numeración Betty Boop. Este personaje tuvo su primera aparición en 1930 en el cortometraje titulado *Dizzy Dishes*, dirigido por Dave Fleischer. Este primer

⁸⁰ (Aguilar, 2013)

⁸¹ (García, 2005)

⁸² (Martínez, 2010)

⁸³ Secuencia de *Music Land* (1935)

⁸⁴ (Badley, 2006)

cortometraje destacaba por la presencia de la música popular estadounidense y, específicamente, el swing gozaba de una gran relevancia. El corto narra en diferentes secuencias la interpretación musical señalando instrumentos que, de manera tradicional, han sido relacionados con el *jazz*⁸⁵.

Posteriormente, gracias a la popularidad que ganó este dibujo animado, los hermanos Fleischer tuvieron la idea de invitar a diferentes músicos para que formarían parte de sus cortometrajes⁸⁶. De entre estos músicos destacan Louis Armstrong o Cab Calloway, aunque también formaron parte del universo Betty Boop otras estrellas de momento como Rudy Vallee o Ethel Merman. De esta manera, la primera gran estrella del jazz a la que se invitó fue Rudy Vallee, al cual acompañó la banda The Connecticut Yankees para participar en el corto *Kitty from Kansas City* (1931, Dave Fleischer). Además de un excelso saxofonista, Vallee Gozo de gran fama cuando empezó a mostrar sus habilidades como cantante. De hecho, al final de la década de los 20 se había convertido en el mejor *crooner* del país, ejerciendo de espejo de inspiración a grandes figuras como Bing Crosby o Frank Sinatra.

Otro de los *jazzman* que apareció en los capítulos de Betty Boop, en concreto, en el capítulo titulado *Minnie the Moocher*, también dirigido por Dave Fleischer fue Cab Calloway en 1932. Calloway y su orquesta fueron los encargados de iniciar el corto al estilo de una sesión de teatro de diferentes actos. Los diferentes músicos interpretaron el tema que titulaba al capítulo *Minnie the Moocher*, al tiempo que Calloway mostraba sus habilidades como bailarín. Inmediatamente, lema que se fundían negro apareciendo, únicamente, los títulos de crédito y de ellos aparecía un círculo en la que se encajaba en escena de Betty Boop con su madre y su padre⁸⁷. Lo que se muestra en esta escena es a Betty lamentándose a causa del poco cariño recibido por su padre. Es en ese momento en el que Betty decide huir de casa acompañada de su amigo Bimbo. Ambos comienzan un viaje oscuro en el que se encontrarán con fantasmas, esqueletos y diferentes referencias a la muerte, entre las que destaca la propia silla eléctrica. El personaje que representaba a Calloway se convirtió en un dibujo animado fantasmal que continuaba bailando y cantando *Minnie the Moocher*. A consecuencia de ello, Betty decide regresar al hogar,

⁸⁵ (Rolf, 2007)

⁸⁶ (Carr, Priestly, & Fairweather, 2004)

⁸⁷ (Altman, 2000)

pues pese a tener un padre que apenas se mostraba cariñoso, sabía que no se encontraría con imágenes que pudieran hacerle tener miedo⁸⁸.

1932 se convierte en un año especial, pues se producía un cortometraje dirigido por los hermanos Fleischer y en el que actuaba Ethel Merman, cantante de gran popularidad debido a sus continuas apariciones en la escena musical de Broadway, interpretó *You Try Somebody Else*. Ese mismo año, Rudy Vallee repetía experiencia en Rudy Vallee Melodies y se estrena *I'll Be Glad when You're Dead You Rascal You* (1932), con Louis Armstrong como invitado. De igual manera que en *Minnie the Moocher*, los músicos eran los encargados de dar el pistoletazo de inicio al episodio a través de la interpretación que le daba el título a éste. Posteriormente, los dibujos animados daban comienzo a la historia. El propio Louis Armstrong, con una ya dilatada carrera, estaba caracterizado por un caníbal el cual pretendía comerse a Bimbo y Kooko que eran amigos de Betty Boop⁸⁹.

No obstante, los cortometrajes con los que promocionaban los sellos discográficos se convirtieron en el formato principal en el que aparecían los personajes que representaban a los *jazzman*⁹⁰. De este formato, destacan, por ejemplo, la intérprete Bessie Smith que fue la encargada de protagonizar el corto *St. Louis Blues* (1929, Dudley Murphy), con el que se publicitaban sus grabaciones para la casa Race Records. En este corto, Murphy daba vida a una mujer engañada y abandonada por su pareja, el cual la utilizaba con el único fin de conseguir dinero a través de ella⁹¹. Destacan en este formato también *A Rhapsody in Black and Blue* (1932, Aubrey Scotto), protagonizado por Louis Armstrong quien daba vida al rey de una tribu de África. Otro ejemplo es *A Bundle of Blues* (1933, Fred Waller) en el que intervienen Duke Ellington, Ivie Anderson, Florence Hill y Bessie *Dudley o Hi De Ho* (1937, Roy Mack) con Cab Calloway y su orquesta con la que interpreta uno de sus grandes éxitos⁹². En este formato, sobresalen, especialmente, *Symphony in Black* (1935, Fred Waller) dirigida por y *Jammin' the Blues* (1944, Gjon Mili). El primero de ellos tiene a Billy Holiday actuando con el grupo de Duke Ellington.

⁸⁸ (Radigales, 2002)

⁸⁹ (Pons P. , 2000)

⁹⁰ (Carr, Priestly, & Fairweather, 2004)

⁹¹ (Cousins, 2005)

⁹² (Carr, Priestly, & Fairweather, 2004)

Respecto al segundo, tenía lugar una *jam session* a cuya cabeza se situaba Lester Young acompañado de George “Red” Callender, Harry Edison o Jo Jones⁹³.

Ambientada en la Gran Depresión, se rodó *The Singing Kid* (1936, William Keighley), protagonizada por Al Jonson (el mismo interprete de la primera película sonora *El Cantor de Jazz* de 1927). En esta ocasión, Jonson representaba a una importante estrella de la música cuyo personaje, además, presentaba un nombre muy parecido al suyo, Al Jackson⁹⁴. El film trata la vida de un intérprete con carisma que causaba admiración entre el público que, sin embargo, padecía un infortunio económico como consecuencia de una estafa que su propia pareja y un contable realizaron contra él⁹⁵. Pero lo que parecía no empeorar, empero, ya que el protagonista pierde su voz, teniendo que buscar un lugar en el que vivir con tranquilidad y poner sus cuentas al día⁹⁶. Es en este retiro donde conoce a una chica con fuertes valores morales y que es la encargada de cuidar a una sobrina huérfana. Junto a esta niña, interpretada por Sybil Jason, canta *You're the Cure for What Ails Me*. De igual modo, realiza otro dueto con Cab Calloway, quien, curiosamente, carece de cualquier frase a lo largo de la película interpretando las canciones *Save Me, Sister; You Gotta Have That Hi-Di-Ho in Your Soul; The Swingin' Man in Town*, así como el tema más importante de la cinta titulada *I Love to Sing*. El trato discriminatorio padecido por Calloway no fue el único, pues, cuando unos cantantes terminan una actuación en la calle y son situados para interpretar el número musical final, un coche que se transitaba por esa misma calle pisa un charco justo al lado de los cantantes intentando hacer una broma y en el momento en el que la cámara enfoca de nuevo a los músicos, estos tenían pintada la cara con betún, imitando la técnica de *blackface* con la que Al Jonson había actuado en *El Cantor de Jazz*⁹⁷.

A pesar de esto, la película tiene un final feliz tan buscado por Hollywood; el protagonista que haya enamorado de la chica que conoce en su retiro, teniendo además como recompensa un amor recíproco. Asimismo, el personaje recupera la voz con lo que vuelven a llegar los éxitos profesionales y, en consecuencia, el económico. El final de la

⁹³ (Hill & Church, 1998)

⁹⁴ (Altman, 2000)

⁹⁵ (Tirro, Historia del jazz clásico, 2001)

⁹⁶ (Rolf, 2007)

⁹⁷ (Vigna, 2006)

película retrata la idílica vida de dos enamorados y una niña que retrata la perfecta estampa familiar próspera y acomodada⁹⁸.

A lo largo de esta época fueron estrenados otras dos cintas de ficción cuyos protagonistas eran músicos de jazz: *Swing High, Swing Low* (1937, Mitchell Leisen) y *Alexander's Ragtime Band* (1938, Henry King). El primero de los títulos narra la historia de un soldado estadounidense en Panamá que, una vez decidió abandonar el ejército, empieza a trabajar como trompetista de jazz⁹⁹. Gracias a su talento, y a ganando nombre y éxito, lo que repercutirá, también, en su estatus económico. Respecto al segundo, su protagonista era un violinista de ragtime que, además, era el líder de una orquesta y un cantante. Ambos personajes, como en el caso de la primera cinta, tienen que luchar desde el anonimato más absoluto para alcanzar la fama y, con ello, el éxito económico. Las dos películas, rodadas en los años 30, intentan difundir una imagen de tranquilidad y progreso económico del país¹⁰⁰.

2.4 Cine español y jazz

2.4.1 Introducción

El contexto en el que se desarrolla la convivencia del cine español con el jazz está marcado, esencialmente, y como para el resto de manifestaciones culturales de nuestro país, por la Guerra Civil¹⁰¹. Este conflicto supuso un parón en la evolución de los movimientos y tendencias culturales que, hasta ese momento, se encontraban cerca de otros movimientos que se daban en países del entorno. Inmediatamente después de terminar el conflicto civil, la postguerra y la dictadura franquista, hizo que la recuperación necesitara de mucho tiempo¹⁰². Respecto al jazz, éste empezó a introducirse en el viejo continente a lo largo de la Primera Guerra Mundial, disfrutando de su época de esplendor en la década de los 20, de igual modo que ocurrió en España hasta que estalló la guerra civil. La entrada del jazz en nuestro país proviene, principalmente, desde Francia, país en el que se desarrollaron diferentes compositores que bebieron de nuevos ritmos originados en prostíbulos de New Orleans¹⁰³. En este sentido, Claude Debussy, compositor caracterizado por sus conceptos musicales impresionistas de acordes complejos de

⁹⁸ (García, 2005)

⁹⁹ (Arnheim, 1996)

¹⁰⁰ (Crafton, 1999)

¹⁰¹ (Aguilar, 2013)

¹⁰² (Carmona, 2012)

¹⁰³ (Ferro, 1995)

novenas, treceñas, alterados, así como diferentes variantes del estilo clasicista, concuerda de manera erudita con lo que, intuitivamente, ya desarrollaban los antiguos esclavos de origen afroamericano y que después de diversas fusiones crean formas musicales también novedosas. Es por ello por lo que tanto Darius Milhaud y Maurice Ravel, vislumbrando el poder y fuerza estética y comunicativa, incorporaron formas propias del blues y jazz tradicional en varias de sus composiciones¹⁰⁴.

2.4.2 Desde los inicios a la Guerra Civil. La edad de oro

La entrada del jazz en nuestro país fue puramente accidental (primer tercio del siglo XX), aunque de una manera muy similar a otros países del viejo continente¹⁰⁵. La primera referencia sobre la existencia de jazzistas en España se remonta a 1929, año en el que el pianista y director de banda Sam Wooding y sus Chocolate Kiddies, actuaron en la capital y en otras ciudades como San Sebastián o Barcelona, donde llegaron a grabar un disco. Barcelona terminaría convirtiéndose en una ciudad en la que el jazz gozaría de una amplia aceptación¹⁰⁶. La Exposición Universal celebrada en la ciudad condal vio la actuación de la orquesta británica de Jack Hilton o la de Harry Flemming, en la que participaba a estrellas musicales como el trompetista Tommy Ladnier¹⁰⁷. Se dieron varios precedentes, como la fama de la que gozó el ragtime, el cual podría considerarse como uno de los estilos que originó el jazz, que, además, se convirtió en el principal protagonista de los salones de baile del viejo continente. El momento de esplendor del jazz en todos sus ámbitos tuvo su periodo de esplendor entre 1914 y 1929, coincidiendo en España con la dictadura de Miguel Primo de Rivera y la generación del 27. Se trata de una etapa marcada

¹⁰⁴ Es muy patente la influencia del jazz en la obra de Milhaud *La Création du Monde* de 1922-1923; y en el caso de Ravel en el ragtime de *El niño y los sortilegios* de 1917-1925, el blues en el segundo movimiento de la *Sonata para violín* de 1922, claras sonoridades del jazz en el *Concierto en sol* compuesto entre 1929 y 1931, y en el *Concierto para la mano izquierda* de 1929-1931. Pueden consultarse para más detalle los artículos: Perret, C., “L’adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel. L’esprit plus que la lettre”, *Revue de Musicologie*, 89, 2, París, Société Française de Musicologie, 2003, pp. 311-347, y Beltracchini, E., “Jazz Influences en Darius Milhaud’s Music: La Création du Monde”, *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, Lisboa, Marcos Brescia para Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 406-416.

¹⁰⁵ (Aguilar, 2013)

¹⁰⁶ Clayton, P. y Gammond, P., *Jazz de la A a la Z*, Barcelona, Taurus, 1990.

¹⁰⁷ (Radigales, 2002)

por la existencia de una “orquesta de negros”, que deleitaba a propios y extraños en los bajos del Hotel Palace, en el Rector’s Club¹⁰⁸.

Diferentes ritmos de rotundo éxito y popularidad empezaron a abrir, en los niveles más populares, el gusto por el jazz. Entre esos ritmos destacan el ya mencionado ragtime, rumba habanera, fox-trot, charleston u otros que provienen del tronco de la música afro-americana y que comparten significativos parecidos desde sus orígenes¹⁰⁹. Desde el punto de vista formal, mantienen el ritmo y la instrumentación, la raíz de la mezcla entre lo africano y lo europeo, así como su singularidad procedente del empleo del intérprete por la síncopa y el acento desplazado o recursos rítmicos cuyo origen se encuentra en la música africana tradicional. Lo anteriormente citado tiene algo que ver, en mayor o menor medida, en el origen del jazz. Asimismo, parece evidente el origen remoto latino e hispano del jazz e indudable las analogías con los ritmos africanos producidos en New Orleans, logrando una veloz difusión¹¹⁰. Todas estas renovaciones provocaron el nacimiento de grupos de practicantes que se sentían atraídos por estos aires musicales nuevos. En este sentido, de nuevo, Barcelona, se convierte en la ciudad que ve nacer al primer jazzista español, Miguel Torné, el cual realizó todo un despliegue de instrumentos “peculiares” entre los que destacaban esquilas, flautas de válvulas o serruchos. Otro nombre a tener en cuenta de la ciudad condal fue Isidro Paulí, el cual presentó en 1919 un instrumento musical que se desconocía hasta el momento, la batería. Asimismo, existieron otros músicos conocidos en la actualidad como abanderados de las bandas de jazz en nuestro país, destacando a Jesús Guridi o José Iturbi, quienes también se desempeñaron en el ámbito del cine, si bien con estilos no propios del jazz¹¹¹.

Respecto al primero, compone *Diez melodías vascas* (1940). Fue el encargado de la banda sonora de una serie de producciones cinematográficas con escasa relación como líder de una orquesta de jazz. Pese a su producción, únicamente se conoce antes de la guerra su participación en el título *El mayorazgo de Basterretxe* (1929, Mauro Azcona), perteneciente al cine mudo, y que apenas contiene elementos del jazz¹¹². Gracias a la

¹⁰⁸ Sánchez, A. (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Madrid, Planeta. p. 71

¹⁰⁹ (Pons P. , 2000)

¹¹⁰ (Radigales, 2002)

¹¹¹ (Martínez, 2010)

¹¹² (Carmona, 2012)

versatilidad de Guridi, éste tuvo la capacidad de dar ambientación a películas de diferente género en donde empleo diversas cadencias jazzísticas, destacando el melodrama *La malquerida* (1939, José López Rubio), que fue una adaptación de la obra de Jacinto Benavente; *Senda ignorada* (1946, José Antonio Nieves Conde) de temática o *¡Viva lo imposible!* (1958, Rafael Gil), una obra de Joaquín Calvo Sotelo, adaptada por Miguel Mihura, la cual está ambientada en el mundo circense¹¹³.

En cuanto a Iturbi, su aproximación al jazz vino de las variantes latinas. Iturbi trabajó en Hollywood, destacando como actor en diferentes producciones como *That Midnight Kiss* (1949, Norman Taurog); *Three Daring Daughters* (1948, Fred M. Wilcox) o *Festival en México* (1946, George Sidney). Asimismo, es un recurrente participante en bandas sonoras, llevando a cabo arreglos con versiones e improvisaciones propias de temas clásicos como, por ejemplo, en *Levando anclas* (1945, George Sidney) o *Al compás del corazón* (1944, Henry Koster), donde aparece como personaje interpretándose a sí mismo. Otro nombre a tener en cuenta es el de Xavier Cugat, el cual también disfrutó de protagonismo en Hollywood. Este músico reinterpreta famosos temas latinos como *Perfidia*, *Brazil*, *Cachita*, *Frenesí*, *Quizás, quizás, quizás*, los cuales gozaron de popularidad. Gracias a la explosión del cine sonoro tuvo la oportunidad de componer tres bandas sonoras originales propias: *Charros, gauchos y manolas* (1930), que él mismo dirigió; *Adiós* (1930, Frank Lloyd), y *Captain Thunder* (1930, Alan Crosland). En 1956, el director de comedia italiano Mario Monicelli, pidió su participación en la composición de la banda sonora de la producción *Donatella*, acompañado de Gino Filippini¹¹⁴. Esta película representa el encaje perfecto de los sonidos bailables de autor. Enric Madriguera es otro nombre destacable. Fue un violinista de gran vitalidad y virtuosismo, el cual estuvo al frente de su propia orquesta a finales de la década de los 30, si bien su participación en el cine fue más reducida que la de los anteriores. La orquesta de Madriguera participó en *The Thrill of Brazil* (1946, S. Sylvan Simon), y *Música y lágrimas* (1954, de Anthony Mann). Su producción incluso fue utilizada después de su muerte en la producción *Luna de papel* (1973, Peter Bogdanovich)¹¹⁵.

¹¹³ (Aguilar, 2013)

¹¹⁴ (Sánchez J. , 2004)

¹¹⁵ Se trata del tema de Irvin Berling *Let's Have Another Cup of Coffee*. Enric Madriguera sonó también con su tema *Adiós* en *Malas armas (Mean Guns)*, 1997) de Albert Pyum.

Regresando al contexto de la década de los 30, hay diferentes ciudades españolas en las que se encuentran los conocidos *Hot Clubs*, similares a los existentes en Francia que sirvieron para la aparición de coleccionistas de discos de jazz, así como tiendas especializadas en la temática¹¹⁶.

De igual modo, llegaron a nuestro país bandas prestigiosas que tenían en sus filas a músicos destacados como el clarinetista Willie Lewis, el trompetista Bill Coleman o la vocalista Adelaide Hall. Sobresalieron, además, bandas de jazz cubanas y danzoneras, como Havane Cubains Jazz, que tocó en San Sebastián, y que sirvió de espaldarazo para la creación del Festival de Jazz en 1966. Presencia destacable tuvieron las *jazz-dancers* que gozaron de fama y popularidad como Eddie Brown o Louis Douglas cuya gira tuvo un importante impacto para convertir a Barcelona en el epicentro del *hotjazz*. Varias de las bandas de principios de siglo seguían actuando a modo de orquestas swings y éstas fueron muy numerosas en los años anteriores al estallido de la guerra civil, especialmente, en la ciudad condal (Carmona, 2012). La pasión por el jazz en Barcelona hizo que fueran los propios aficionados los que crearan el *Hot Club* de esta ciudad, con el que el jazz se extendió velozmente por toda Cataluña. Su nacimiento vino acompañado del Jazz Magazine e, incluso, de la emisión de un programa de radio especializado. Asimismo, un año antes del inicio de la guerra, fue organizado un Festival de Jazz Internacional, el cual gozó de un enorme éxito¹¹⁷. La fama del *Hot Club* de Barcelona tuvo trascendencia en otras ciudades como Bilbao, Valladolid, Madrid y Valencia, que sirvió, además, para que empezaran a inaugurarse clubs de la misma temática. Volviendo a la ciudad condal, hay que mencionar el trabajo desarrollado por el director y arreglista Augusto Algueró y el pianista Josep Casas Augé. Ambos tuvieron una participación muy activa en el mundo del cine en décadas posteriores. El primero tuvo su primera presencia en el cine de la mano de Ignacio F. Iquino en *Brigada criminal* (1950), regresando de nuevo en los años 70¹¹⁸. Respecto al segundo, el pianista disfrutó de una relación profunda con el mundo del cine que comenzó con la composición de la banda sonora para *Sangre en la nieve* (1942, Ramón Quadreny) escrita con Federico Martínez Tudó, destacado músico con

¹¹⁶ (Sánchez D. , 2016)

¹¹⁷ (Romarega, 2002)

¹¹⁸ Augusto Algueró (1934-2010) tiene más de setenta composiciones para el cine, series y programas televisivos.

fuertes relaciones jazzísticas, así como con el cine de género policíaco¹¹⁹. Al igual que Algueró, Casas también trabajó para Iquino en *La familia Vila* (1950) y en numerosas producciones posteriores. Iquino es pieza fundamental para comprender el crecimiento del cine en la ciudad condal a lo largo de la década de los 50. Se trata de un cine que no le tiene medio al género policíaco, así como a otros géneros de escasa tradición en nuestro país¹²⁰.

Como se había comentado anteriormente, la colaboración de Casas con Iquino se observa en las composiciones de títulos como *Historia de una escalera* (1950), adaptando la obra de Buero Vallejo y *Dulce nombre* (1952, Enrique Gómez), adaptando, esta vez, la novela de Concha Espina, la cual, contaba con la participación de Algueró. Además, Casas realizará numerosas colaboraciones con el director Juan Lladó en títulos como *El difunto es un vivo* (1956). Esta película hace posible escuchar diferentes números musicales con eminentes tonos de jazz, como es el caso del tema *Pupupidú*, un foxtrot del maestro Durán Alemany¹²¹, cuya interpretación corrió a cargo de Mary Santamaría, con el propio compositor al piano y el cuarteto vocal Orpheus, activo desde 1935, formado por Enric Climent, Vicenç Mariano, August Dalet y el tenor Gaietà Renom¹²².

Volviendo a Iquino, este director es el responsable de crear una nueva película con resonancias jazzísticas, concretamente, la comedia musical *Quiéreme con música* (1957). Esta película contaba con la participación, entre otras, de Rosa Carmina, famosa actriz y vedette cubana o Luis Cuenca¹²³.

Iquino realizó muchas películas para la Compañía Industrial de Film Español Sociedad Anónima (en adelante, CIFESA)¹²⁴. El primero de los títulos con esta compañía fue *Un enredo de familia* (1943), donde participó un poco reconocido pianista, pero de gran virtuosismo llamado José Arazola. En esta película, Arazola realiza dos interpretaciones de una agilidad poco común para la época, así como de la canción interpretada por

¹¹⁹ En colaboración con Federico Martínez Tudó también firmó las de *Mosquita en palacio* (1942) de Juan Perellada, y *Enemigos* (1942) de Antonio Santillán.

¹²⁰ (Pons J. , 2002)

¹²¹ Juan Durán Alemany (1896-1970), uno de los más prolíficos compositores para el cine, con referencias jazzísticas evidentes en muchos de sus trabajos. Sirva como ejemplo *Boda accidentada* (1943) de Ignacio F. Iquino.

¹²² (Aguilar, 2013)

¹²³ (Sánchez A. , 1997)

¹²⁴ (Ferro, 1995)

Mercedes Vecino, Muchas Gracias, Muchacha, acompañada de la Orquesta Mussete, dirigida por Maestro Serramont, que no es otro que Martín Montserrat Guillemat “Serramont” un pianista, acordeonista, organista, compositor y director de orquesta, nacido en 1906. Serramont fue un músico muy ligado al cine mudo, concretamente, en el cine Principal Palace de Barcelona, responsable de la composición de un tango para el famoso Carlos Gardel, titulado, *La gloria del águila*¹²⁵.

2.4.3 El Franquismo

El estallido de la guerra civil supuso el fin de la edad de oro del *jazz* en España, aunque, posteriormente, volvió a tener presencia con la participación del género en diferentes bandas sonoras. No obstante, el conflicto bélico significó el exilio de numerosos músicos. La censura del régimen franquista llegó a extremos incomprensibles como, por ejemplo, cambiar el nombre del género para “españolizarlo” más, pasando a denominarse “yas”¹²⁶. Asimismo, los títulos de las canciones tenían que ser transcritas al español. Composiciones como la famosa *Bésame mucho* (bolero compuesto en 1940 por la mexicana Consuelito Velázquez) pasó por numerosos estados, prohibiéndose, luego autorizada y, de nuevo, otra vez prohibida. El baile conocido como *Cheek to cheek* (mejilla con mejilla) se prohibió debido a que era demasiado inmoral. Las demostraciones de amor en pantalla también pasaron por el criterio de censor¹²⁷. No obstante, continúa la presencia del jazz, y empiezan a surgir algunos músicos cubanos que llevan los ritmos afro-americanos a lo latino y que consiguen cierto protagonismo y fama. Ejemplo de ello fue el cubano Marino Barreto (1925-1971), de hecho, antes de la guerra civil, se convirtió en el primer *crooner* a la española. Su papel interpretando a Pedro Valdés en *El negro que tenía el alma blanca* (1934, Benito Perojo) causó un auténtico shock en todo el país. Esta producción fue una adaptación de la novela de Alberto Insúa, contando con la participación musical de Daniel Montorio¹²⁸. Sin embargo, el inicio de la guerra civil hizo

¹²⁵ (Sánchez D. , 2016)

¹²⁶ (Gubern, 2003)

¹²⁷ (Aguilar, 2013)

¹²⁸ Hay una versión muda anterior, dirigida por el propio Benito Perojo: *El negro que tenía el alma blanca* en 1927 y otra posterior, *El negro que tenía el alma blanca* de 1951, dirigida y protagonizada por el argentino Hugo del Carril.

que Barreto abandonara España, desarrollando su carrera musical en Italia como cantautor y contrabajista¹²⁹.

Antonio Machín (1903-1977), también cubano, fue otro de los padres de ese *jazz* con tintes latinos. De hecho, desde 1939 fue el *crooner* por excelencia. Puede decirse que se trata de la versión latina de Nat King Cole, caracterizado por una voz muy similar a la de Cole y que, como consecuencia de la influencia local, llegó a ser todo un especialista en las melodías de los boleros¹³⁰.

A esta lista hay que añadir a Blanquita Amaro (1923-2007), también origen cubano, que formó parte de diferentes producciones cinematográficas. No en vano, sus dotes artísticas como bailarina y actriz le valieron para participar, entre 1939 y 1954, en 17 películas, destacando en títulos como *Una cubana en España* (1951, Luis Bayón) con música de Juan Quintero o *Bella, la salvaje* (1953, Raúl Medina y Roberto Rey) con música de Augusto Algueró y Daniel Montorio, que fue una suerte de mezcla entre ritmos caribeños y españoles de la época¹³¹.

Otro nombre a tener en cuenta es Rina Celi (1920-1996), nacida en la ciudad condal como Honoria Cano Alconchel, considerada como la más importante vocalista del género en esa época. Su participación en el cine destaca por interpretar papeles protagonistas o de cierta relevancia como *El hombre de los muñecos* (1943, Ignacio F. Iquino) y *Las tinieblas quedaron atrás* (1947, Miguel Iglesias), ambas con la participación musical de Juan Durán Alemany, otro músico catalán que empleó como habilidad y regularidad cadencias del *jazz* aplicadas a la música de cine¹³². Otros papeles más secundarios de Celi los interpretó en títulos como *La casa de las sonrisas* (1948, Alejandro Ulloa) y música de Augusto Algueró, *Sabela de Cambados* (1949, Ramón Torrado) y *Alas de juventud* (1949, Antonio del Amo), con guion e historia de Antonio Mur Oti y música de Jesús García Leoz, sin duda, compositor fetiche de Luis García Berlanga¹³³.

Anteriormente, se indicó que otra de las manifestaciones de la pervivencia del género en Cataluña estaba relacionado con las múltiples bandas y orquestas que practicaron este

¹²⁹ (Carmona, 2012)

¹³⁰ (Romarega, 2002)

¹³¹ (Radigales, 2002)

¹³² (Romarega, 2002)

¹³³ (García, 2005)

estilo. Hay que destacar la Orquesta Rovira, de Luis Rovira, nacida en 1944, una de las primeras en presentarse como formación de concierto, realizando recitales en sales de la ciudad condal como Coliseum, Tívoli, Comedia y Principal. Rovira y su orquesta participaron en el cine con el título *Un sueño fue* (de F. del Campo y J. Casín) para la película *El 13.000* (1941, Ramón Quadreny) y *Todo es posible en Granada* (1954, José Luis Sáenz de Heredia), si bien, la música estuvo a cargo de Ernesto Halffter (1905-1989) con un estilo sinfónico recreando la música andaluza y la intervención de la orquesta de jazz de Rovira¹³⁴.

2.4.4 Renacimiento

A partir de la década de los 50 se produce un renacimiento del género jazzístico en nuestro país. Ejemplo de ello es el nacimiento del Hot Club de Madrid en 1948. Contemporáneamente, los clubes de la ciudad condal vuelven a retomar la actividad para vivir una nueva edad de oro del jazz. Jazzistas, rumberos y flamencos convivieron en un mismo escenario¹³⁵. Estas sesiones, donde destacaba la presencia del saxofonista Carlos Wesley “Don” Byas, sirvieron de influencia para músicos de la talla de Tete Montoliu, quien, por aquel entonces, empezaba a labrarse un futuro. No hay que olvidar a todo un listado de músicos que tuvieron su formación en este ambiente, los cuales formaron parte del cine en los siguientes años. Hay que poner sobre la mesa el carácter de Sebastián Albalat, considerado como el mejor saxofonista de Barcelona, así como el más destacado *jazzman* de su generación, el cual, además, era cantante, pianista y director de orquesta. Sin embargo, su presencia en el mundo del cine no fue más allá que una anecdótica participación como actor en la producción de Iquino *Quiéreme con música* (1957) con música de Casas Augé¹³⁶.

¿Qué ocurría realmente en España, a finales de los años cincuenta? La respuesta a esta pregunta se encuentra en una incipiente y exigua industria del cine en el ámbito catalán, especialmente, en Barcelona y, concretamente, en la década de los 50, la cual disfrutó de cierta viabilidad como consecuencia de una reinención del género policíaco, tomando como ejemplo el modelo francés, el cual colocaba una parte significativa de la trama en las inmediaciones de la ciudad condal¹³⁷. En este sentido, el director Julio Coll, fue un

¹³⁴ (Sánchez D. , 2016)

¹³⁵ (Aguilar, 2013)

¹³⁶ (Carmona, 2012)

¹³⁷ (Sánchez D. , 2016)

destacado representante de este movimiento. Coll, además, fue un apasionado aficionado al género del jazz y periodista, hecho que le sirvió para publicar *Variaciones sobre el Jazz* (1971)¹³⁸, obra que todo aficionado al jazz debe leer, y en la que el autor vuelca su pasión por el jazz, el cual estuvo presente en su producción *Un vaso de Whisky* (1958). Xavier Montsalvatge y José Solá fueron los encargados de la música en esta producción. Respecto a Montsalvatge se convirtió en una de las figuras fundamentales de la música de nuestro país a partir de 1950, manifestando, rápidamente, su interés por la música hecha para el cine, destacando uno de sus últimos trabajos *Dragon Rapide* (1987, Jaime Camino). En cuanto a Solá, este compositor presenta una consolidada formación musical forjada en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, si bien, rápidamente se decantó por un camino algo más atrevido y ortodoxo. Siendo todavía un joven de 25 años, se decidió y arriesgo por formar una orquesta, la suya, cuya especialidad era la música ligera y el jazz. Su orquesta frecuentaba locales como Pasapoga de Madrid o El Cortijo de Barcelona. Es, justamente, en este último cuando se le encarga su primer trabajo para el cine. Dicho encargo era la composición musical para la película *Un vaso de whisky*, que, a la sazón, se convirtió en la mayor y más genuina irrupción del género del jazz como música dramática en la banda sonora de nuestro país. Asimismo, participó en otras películas de Coll, entre las que destacan *Los cuervos* (1961) y *Ensayo general para la muerte* (1962). También participó en obras de Juan Bosch como *A sangre fría* (1959) y *Regresa un desconocido* (1961). Otras colaboraciones como *Altas variedades* (1960, Francisco Rovira Beleta) y *No dispares contra mí* (1961, José María Nunes), son ejemplos del género policíaco catalán y de su fidelidad y tributo a José Solá y al jazz¹³⁹.

Destacaron, también, otras producciones, así como músicos de los 60 que no hicieron más que perpetuar el estilo. Títulos como *091 Policía al habla* (1960, José María Forqué) contaba con la participación de Algueró, el cual venía del Conservatorio Superior Municipal de la ciudad condal y que llegaría a ser reconocido gracias a sus trabajos para cine y televisión, si bien ya contaba con dilatada experiencia como compositor para cine¹⁴⁰. La postura de Forqué fue continuar apostando por acompañar sus producciones con un jazz de tipo ligero y divertido. Ejemplo de ello fue la comedia *Atraco a las 3* (1962), a la cual pertenece la partitura del compositor argentino, pero con residencia

¹³⁸ Coll, J., *Variaciones sobre el Jazz*, Madrid, Guadarrama, 1971.

¹³⁹ (Aguilar, 2013)

¹⁴⁰ Augusto Algueró compuso además otra estupenda banda sonora, con evidentes rasgos jazzísticos, para *El túnel* (1988) de Antonio Drove, adaptación de la novela del mismo título de Ernesto Sábato.

española, Adolfo Waitzman, el cual siempre empleo el género jazzístico como medio para las múltiples bandas sonoras que compuso a lo largo de las décadas de los 60 y 70, formando parte de manera activa en las diferentes músicas del famoso concurso de RTVE Un, dos, tres... responde otra vez (1972-2004), formato ideado por Chicho Ibáñez Serrador¹⁴¹. Pueden añadirse a esta lista títulos como *Juventud a la intemperie* (1961, Ignacio F. Iquino) con la música de Enrique Escobar o *A tiro limpio* (1963, Francisco Pérez-Dolz) con música de Francisco Martínez Tudo, las cuales constituyen dos ejemplos de películas patrias que emplearon recursos del jazz en sus bandas sonoras, si bien, la presencia del jazz en ellas fue muy tímidas¹⁴².

De acuerdo con lo expuesto hasta ahora, a lo largo de los 60 surgen no pocas bandas sonoras del cine español de ritmos del jazz¹⁴³. Destaca Jesús Franco, no tanto por calidad y sí por cantidad. Hay que señalar *La muerte silba un blues* (1964), filmada en parte en el carismático Whisky Jazz de Madrid. Antonio García Abril fue el encargado musical de esta película. Asimismo, el propio Franco tiene un cameo actuando como saxofonista del club, realizando composiciones, así como arreglando temas que se escuchan a lo largo de la película¹⁴⁴.

Destaca, también, Antón García Abril, prolífico compositor que trabajó casi 40 años¹⁴⁵. Se trata de un compositor muy ligado al cine y que tuvo una trayectoria muy extensa en el ámbito de la música culta. Varias de las películas en las que intervino tienen un marcado carácter jazzístico como es el caso de la ya citada anteriormente *La muerte silba un blues*

¹⁴¹ Destacan las bandas sonoras de *Diferente* (1962), dirigida por Luis María Delgado y protagonizada por Alfredo Alaria, un actor, coreógrafo y músico de origen argentino, quizá la primera película española que trató de forma directa el tema de la homosexualidad, y la de *Accidente 703* (1962) de José María Forqué.

¹⁴² (Radigales, 2002)

¹⁴³ (Pons J. , 2002)

¹⁴⁴ En su prolífica trayectoria Jesús Franco (1930-2013) figura como realizador de 199 trabajos fílmicos, lo que sin duda supone un récord mundial. Firmó con variados seudónimos: Jess Franco, Franco Manera, Robert Zimmerman, Frank Hollman, Clifford Brown, David Khune, etc... Como compositor de bandas sonoras cabe destacar su participación en *Cómicos* (1954), dirigida por Juan Antonio Bardem, en la que colaboró en la banda sonora junto a Isidro B. Maiztegui y Manuel Parada.

¹⁴⁵ (Ferro, 1995)

(1964, Jesús Franco) o el de *Culpable para un delito* (1966 José Antonio Duce) es un thriller que convierte a Zaragoza en una ciudad portuaria¹⁴⁶¹⁴⁷.

Es necesario tener en cuenta la figura de otro músico muy relacionado con el cine y el jazz. Se trata de Alfonso Santisteban (1943-2013), responsable, entre otras, de la banda sonora de títulos como *Las panteras se comen a los ricos* (1969), comedia original de Miguel Mihura, escrita y dirigida por Ramón Fernández, en la que aparece el contrabajista Salvador Arevalillo¹⁴⁸. Otros títulos en los que trabajó fueron *Cebo para una adolescente* (1974, Francisco Lara) y *Separación matrimonial* (1974, Angelino Fons). Su trabajo recoge más de 50 composiciones para el cine y la televisión (en ésta, colaboró para la serie completa *La Barraca* (1979, León Limovsky). Su última participación fue en *Las chicas alegres de Colsada* (1984, Rafael Gil) siendo acompañado por el pianista y compositor José Padilla¹⁴⁹.

Algo que caracterizó el final de la década de los 60 y principios de los 70 fue, sin duda, el ambiente de asfixia cultural generalizada que estaba abocado a terminar. En este ambiente se experimentó una actividad sensación de cambio, pese a que el dictador y su camarilla continuarán estando en el poder¹⁵⁰. Sin embargo, el 25 de enero de 1966 se produjo un acontecimiento histórico para el jazz en nuestro país. Ese día actuaron en el palacio de la música de Barcelona Duke Ellington y Ella Fitzgerald. Otro acontecimiento ocurrido ese mismo año fue el nacimiento del festival de jazz de San Sebastián y el de Barcelona¹⁵¹. Ya en los años 70, en concreto, en 1977, Vitoria formó parte de esta nueva ola creando su propio festival que, a lo largo del tiempo, se ha ganado la vitola de uno de los más importantes de nuestro país. Actualmente, no son pocas las ciudades que programan una cita anual para presentar el mejor *jazz y blues*¹⁵².

¹⁴⁶ García Abril trabajó asiduamente en esos años sesenta y setenta para Pedro Lazaga, Mario Camus, Pilar Miró y en muchas series televisivas, siendo muy populares sus temas y arreglos para las series *Curro Jiménez* (1977-1978), *El hombre y la tierra* (1974-1980) de Félix Rodríguez de la Fuente o *Brigada central* de Pedro Masó, que tuvo dos temporadas, la primera en 1989-1990 y la segunda en 1992.

¹⁴⁷ (Carmona, 2012)

¹⁴⁸ (Tirro, Historia del jazz moderno, 2001)

¹⁴⁹ (Radigales, 2002)

¹⁵⁰ (Carmona, 2012)

¹⁵¹ Tocaron, entre otros: Dave Brubeck con Paul Desmond, Sonny Rollins con Max Roach y Tete Montoliu Trío

¹⁵² (Aguilar, 2013)

Hay que hacer mención que a lo largo de la década de los 60 los Yesistas españoles comenzaron a tener conciencia de la revolución que suponía el bebop¹⁵³. En 1959 se inaugura el Jean Bori Jazz en la Plaza Real de Barcelona o el Whisky Jazz en Madrid; se trata de una época dorada para Tete Montoliu, Pedro Iturralde, Enrique Llácer “Regolí”, Vladi Blas o Juan Carlos Calderón¹⁵⁴.

La figura de Tete Montoliu (1933-1997) ha pasado a la historia como el jazzista más importante de España¹⁵⁵. Se trata de un pianista invidente con un reconocimiento internacional estratosférico que, sin embargo, apenas tuvo impacto en el mundo del cine. El año 2007 verá el nacimiento de un documental dedicado a él y que lleva por título *Tete Montoliu, una mirada* (2007, Pere Pons). Por el contrario, su relación con la televisión si fue prolífica, en especial, en formatos de temática musical¹⁵⁶. Participo como pianista y actor en películas menores como es el caso de *Palabras de amor* (1968. Antoni Ribas) cuya música estuvo a cargo de Antonio Parera Fons o como pianista en *Después del diluvio* (1970. Jacinto Esteva) y música de Joan Manuel Serrat¹⁵⁷.

Otra figura destacada es la del saxofonista Pedro Iturralde. Su experiencia como músico empezó en las *jam-sessions* del Cabaret Suevia de Madrid¹⁵⁸. Fue reconocido internacionalmente en 1967, año en el que presentó su Jazz Flamenco en el Festival de

¹⁵³ Un grupo de jóvenes músicos negros mostraron, desde los años cuarenta, una nueva actitud ante la música y ante el público. Crearon mayor complejidad y exigencia, sin buscar entretener o hacer bailar a un público que se volvió minoritario, culto y atento receptor. Los temas al unísono, las largas improvisaciones de todos los miembros de la banda y el tono frenético del ritmo sentaron las bases del jazz moderno. Es el momento en el que la relación entre el *bebop* y la música afrocubana se consolida en lo que se llamó *cubop*, por la colaboración entre músicos cubanos, puertorriqueños y estadounidenses. Mario Bauzá, Machito, Dizzy Gillespie y Charlie Parker son los artífices de esta fusión que se tradujo en la adaptación de temas latinos al repertorio jazzístico y la incorporación de músicos latinos en las formaciones. Charlie Parker (saxofonista), Thelonius Monk (pianista), Dizzy Gillespie (trompetista), Kenny Clarke (batería) y Charlie Christian (guitarrista), lideraron esta revolución.

¹⁵⁴ (Radigales, 2002)

¹⁵⁵ Para saber más sobre la figura de Tete Montoliu, acudir a la siguiente web en la que se realiza una síntesis biográfica de este músico. <http://www.apoloybaco.com/tetemontoliubiografia.htm>

¹⁵⁶ Aparece en el episodio 12 de *Piano solo* (2002), serie de la televisión catalana; en *El meu avi* (2001-2004), creada por Joan Úbeda; acreditado en dos episodios de *No me la puc treure del cap* (2011-2012), dirigida por Xavi García; en cuatro episodios de *Memòries de la tele* (2007-2010), dirigidos por Raúl Díaz y Nicolás Albéndiz; y en un episodio dirigido por Jordi Barrachina de *Banda sonora* (2009), serie iniciada en 2007.

¹⁵⁷ (Carmona, 2012)

¹⁵⁸ (Aguilar, 2013)

Berlín, de la mano de un joven Paco de Lucía (1947-2014). Fallecido en 2020, Iturralde fue un gran músico, profesor catedrático del Real conservatorio superior de música de Madrid y, además de Montoliu, el mayor y más respetado y asista en la historia de nuestro país¹⁵⁹. A lo largo de la década de los 60 componer música para películas, documentales y animaciones de tipo corto, como los realizados para José Grañena y Gabriel Blanco. En *Nuevas amistades* (1963, Ramón Comas) Iturralde intenta adaptar su película a las aventuras de un grupo de jóvenes de buena familia que no hacen más que salir de fiesta sin preocuparse de nada más¹⁶⁰. Títulos como *Operación secretaria* (1966, Mariano Ozores) o *Mayores con reparos* (1966, Fernando Fernán Gómez) la música de Iturralde se adapta con precisión a la comedia. Desde ese año, hasta 1986 con la película dirigida por Fernando Fernán Gómez, el viaje a ninguna parte, su trabajo no destacó. En esta película, se observa un trabajo lleno de sabiduría de un músico que trabaja desde la experiencia que comprende el destino de diferentes cómicos y que se adapta a los deseos del escritor, cineasta, cómico y actor genial como fue el caso de Fernando Fernán Gómez. Asimismo, forma parte de la composición de la banda sonora de *Demonios en el jardín* (1982, Manuel Gutiérrez Aragón) junto a su hermano Javier el cual era frecuente orquestador de las composiciones de Pedro, así como un excelente saxofonista. Javier formo parte de la banda sonora de la película *Días contados* (1994, Imanol Uribe). También fue el director de orquesta para las partituras de la serie *Lorca, muerte de un poeta* (1987, Juan Antonio Bardem)¹⁶¹.

El pianista Juan Carlos Calderón (1938-2012) empezó tocando con bandas de jazz tradicional, para convertirse, posteriormente, como acompañante de lujo para figuras del jazz de Estados Unidos, además, del mayor arreglista de la historia de la música española. Asimismo, dirigió una Big Band, con la cual realizó la grabación de *Bloque 6*, disco fundamental del jazz español¹⁶². Llevó a cabo la composición de la banda sonora para la película *Los ojos azules de la muñeca rota* (1972, Carlos Aured). De igual modo, se decantó por los aires del jazz como acompañamiento para las escenas cómicas y eróticas del largometraje *La miel* (1979, Pedro Masó). Calderón compuso canciones pop y bandas

¹⁵⁹ (Ferro, 1995)

¹⁶⁰ (Gubern, 2003)

¹⁶¹ (Aguilar, 2013)

¹⁶² (Carmona, 2012)

sonoras justo antes de su muerte y algunas de sus composiciones para televisión y cine se remontan a finales de la década de los 80¹⁶³.

Un número significativo de músicos de la década de los 70, compaginaban su trabajo en la Orquesta Nacional o música popular con *jazz-sessions*¹⁶⁴. Ejemplo de ello son Manuel Gas (1904-2009) compositor de la música para el documental *Consumo de felicidad* (1968, Joan Arnau), el trompetista José Luis Medrano quien participo asiduamente en el cine, aunque principalmente es recordado por su participación como trompeta y asesor musical en *Pájaros de papel* (2010, Emilio Aragón), el contrabajista Rafael de la Vega quién compuso la música del cortometraje *Las puertas del mundo niño* (2002, Marco Antonio Pani) y, finalmente, el batería José Nieto, el cual, en la actualidad, se ha convertido en uno de los compositores de mayor renombre para el cine español¹⁶⁵.

Nieto (1942) se ha caracterizado por ser un músico prolífico y por su eficacia. Su virtuosismo se observa ya como batería del grupo los Pekenikes, así como en la realización de bandas sonoras cargadas de elementos más sinfónicos que sus periodos anteriores. La década de los 70 sirvió para comenzar sus composiciones para el cine, artes del que nunca se ha despegado. Sus bandas sonoras para el séptimo arte rezuman aires jazzísticos con una sonoridad particular que se mantiene presente en varias de sus composiciones que sobrepasan los 80 trabajos¹⁶⁶. En este sentido, hay que destacar tres títulos donde la conexión con el jazz es más que evidente. En primer lugar, *Hay que matar a B.* (1975, José Luís Borau). En esta película, los acordes de Nieto son el complemento perfecto de las escenas de un *thriller* que cuenta la vida del personaje principal, haciéndola trascender, para expresar, de una parte, un país que se encuentra en revueltas políticas, y, de otra, una excelsa interiorización de la trama, del personalismo y el destino. El siguiente ejemplo es *El poder del deseo* (1975, Juan Antonio Bardem) y, finalmente, *La reina del mate* (1985, Fermín Cabal). Estos ejemplos manifiestan contextos cargados de sexualidad, intriga o situaciones que se acercan a los ilegal o, de hecho, ilegales, que son los ambientes que más gustan al género jazzístico y que sirven de nexo con este tipo de cine hasta nuestros días¹⁶⁷.

¹⁶³ (García, 2005)

¹⁶⁴ (Tirro, Historia del jazz moderno, 2001)

¹⁶⁵ (Radigales, 2002)

¹⁶⁶ (Carmona, 2012)

¹⁶⁷ (Aguilar, 2013)

2.4.5 La relación del cine y jazz a finales del siglo XX y principios del XXI

A lo largo de estos años, tanto cine como ya se han experimentado etapas de crisis y reajustes en solitario. Respecto a sus conexiones, concretamente el caso de nuestro país se ha ido convirtiendo en una relación frecuente¹⁶⁸.

Tal y como ocurre con las diferentes manifestaciones artísticas y géneros musicales, parece claro que el jazz estaba abocado a fusionarse con otros estilos musicales¹⁶⁹. En el caso de España, una de las fusiones más fructíferas del jazz fue con el flamenco. De esta fusión aparecen figuras como la de Jorge pardo o Carlos Benavente, los cuales muestran una sinergia perfecta con el flamenco y una participación activa en la producción de bandas sonoras para el mundo del cine. En este sentido, uno de los principales baluartes y defensores (sino el que más) de la presencia de la música, el canto y el baile flamenco en películas ha sido el director aragonés Carlos Saura¹⁷⁰. *Iberia* (2005) es un claro ejemplo del acercamiento de Saura al jazz, si bien este acercamiento los realiza a través de su pasión por el flamenco, llevando a cabo mediante la fusión entre ambos estilos. Roque Baños es el encargado de la música para esta película adaptando la música de Isaac Albéniz a diferentes estilos. El tema *Cádiz*, el cual proviene de la suite española, lo interpreta, precisamente, el trío de jazz compuesto por Carles Benavent como bajista, Tino Di Geraldo a la batería y el saxofonista Jorge Pardo¹⁷¹. Este trío ha tenido numerosas participaciones en bandas sonoras para diferentes películas. Ejemplo de ello es el documental titulado *Jazz en llibertat* (2010, Xes Chapela) cuya música está a cargo de Jorge pardo y Carles Benavent¹⁷². El propio Benavent se encargó de la banda sonora de *Lolita al desnudo* (1991, José Antonio de la Loma), siendo acompañado por a Josep Mas “Kitflus”, quien en 1982 formó con Max Sunyer, Rafael Escoté y Santi Arisa el grupo Pegasus, el cual también era una fusión de estilos, esta vez, entre jazz y rock¹⁷³.

¹⁶⁸ (Pons J. , 2002)

¹⁶⁹ (Romarega, 2002)

¹⁷⁰ De Carlos Saura y su idilio con la música flamenca hay que citar unos cuantos títulos imprescindibles en la conexión entre el cine y ese estilo musical: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco (de Carlos Saura)* (1995), *Salomé* (2002), o *Flamenco, Flamenco* (2010).

¹⁷¹ Estos tres músicos de jazz han tenido y tienen una fuerte vinculación con el mundo del flamenco. Tino de Geraldo, además de colaborar y acompañar al cantautor Luis Eduardo Aute, ha tocado con Camarón de la Isla, Manolo Sanlúcar o Paco de Lucía.

¹⁷² (Martínez, 2010)

¹⁷³ (Aguilar, 2013)

Volviendo un momento al pasado, la década de los 70 marca un punto de inflexión para el género ya se estoy con nuestro país. Empiezan a crearse escuelas de jazz, ejemplo de ello es que en 1978 empieza a funcionar en la Ciudad condal el Aula de Música Moderna y jazz, el cual dependía del Centre d'Estudis Musicals Y en 1980 nace el Taller de Músics. Tanto uno como otro abrieron sedes en la capital de España. Todo ello sirvió para que empezaran a emerger músicos que han tenido una participación dilatada como compositores de bandas sonoras para el cine, pudiendo citar los siguientes¹⁷⁴.

El pianista, clarinetista y compositor Joan Albert Amargós (1950) se caracteriza por una dilatada relación con el género cinematográfico. No en vano, ha sido el compositor de multitud de trabajos. De estos es posible destacar *Tatuaje* (1978, Bigas Luna), cuya música tiene una clara influencia jazzística; las series para televisión *Orden especial* (1992. Albert Boadella y Xavier Manich), en la que se manifiesta su relación con la composición para el teatro y diversos espectáculos escénicos y *La Leyenda del tiempo* (2006, Isaki Lacuesta), película que cuenta la vida de Camarón de la Isla a través de los ojos de Makiko Matsumura una peculiar japonesa apasionada por el flamenco y el propio cantaor¹⁷⁵.

Tete Montoliu es el referente de multitud de músicos de jazz de nuestro país. Ejemplo de ellos es el pianista Ricard Miralles (1944), el cual, después de una dilatada carrera profesional junto a Joan Manuel Serrat, emprendió su carrera en solitario, así como formando dueto con él también pianista Horacio Icasto. Las composiciones de Miralles para películas son variadas, entre las que destacan *Cambio de sexo* (1977 (Vicente Aranda) de Vicente Aranda, *Ensalada Baudelaire* (1978, Leopoldo Pomés) o las producciones de Pedro Costa¹⁷⁶. En el caso de Icasto, también ha participado en el cine, aunque, por ahora, solo ha compuesto una banda sonora, la de la película *Impulsos* (2002, Miguel Alcantud). Además, esta película cuenta con la participación de la vocalista de

¹⁷⁴ (Carmona, 2012)

¹⁷⁵ (Aguilar, 2013)

¹⁷⁶ Sirvan como ejemplo de los trabajos de Pedro Costa: el largometraje *El caso Almería* (1984) y el episodio *El caso del procurador enamorado* (1985), para la serie *La huella del crimen*.

jazz Paloma Berganza, la cual interpreta a una cantante de jazz a quien acompaña el propio Icasto al piano¹⁷⁷.

Gracias a la erupción de músicos de jazz en la década de los 70, los 80 ven el nacimiento de una relación inagotable entre el cine y el jazz¹⁷⁸. Destacan, entre muchas otras, *Nadie como tú* (1997, Criso Renovell), que cuenta con la participación de Lou Bennett; *Roma* (2004, Adolfo Aristarain) en la que la banda sonora constituye toda una monografía recopilatorio de la historia del jazz; *Todas las canciones hablan de mí* (2010, Jonás Trueba) en la que participa el saxofonista Perico Sambeat con la participación del saxofonista valenciano Perico Sambeat o *Chico y Rita* (2010, Fernando Trueba, Tono Errando y Javier Mariscal) con música de Bebo Valdés¹⁷⁹.

En la actualidad, la relación entre el cine y el jazz ya no es una excepción y ha pasado a convertirse en algo habitual y natural. Es por ello que hay que destacar las figuras de los saxofonistas Javier Paxariño y Xavier Figuerola, el guitarrista Tito Alcedo el pianista Chano Domínguez los trompetistas Julián Sánchez Carballo¹⁸⁰ y Raynald Colom, el armonicista Antonio Serrano o el batería David Xirgu¹⁸¹.

¹⁷⁷ (Carmona, 2012)

¹⁷⁸ (García, 2005)

¹⁷⁹ (Aguilar, 2013)

¹⁸⁰ El trompetista granadino Julián Sánchez Carballo (nacido en 1980) ha participado recientemente en el cine, componiendo la banda sonora del documental sobre Asunción Balaguer *Una mujer sin sombra* (2013) de Javier Espada.

¹⁸¹ (Sánchez D. , 2016)

3. Conclusiones

En este apartado se aportan las conclusiones extraídas de la elaboración del trabajo realizado.

La primera de ellas es que, aunque pueda parecer lo contrario, la llegada del género a nuestro país no fue tan tardía como puede parecer y no se demoró mucho más que en otros países del entorno. De hecho, en sus primeros pasos en nuestro territorio gozó de una rápida aceptación, si bien, su expansión si tardó en desarrollarse, viéndose truncada por el estallido de la Guerra Civil.

Pese a ello, puede decirse que antes del inicio de la contienda, se llevó a cabo la apertura de numerosos clubes especializados en el género (especialmente Barcelona gracias a su proximidad con Francia, país en el que el jazz tenía una presencia más consolidada), lo que hizo que no se tratara de un fenómeno aislado y puntual.

Terminada la contienda bélica, muchos músicos se exilian por temor a represalias políticas, lo que hace que el género se tambalee, incluso las autoridades ven conveniente “cambiarle el nombre” (de jazz a yas) para darle un toque más patrio. Sin embargo, y ante este panorama tan oscuro, el jazz no solo sigue, sino que es capaz de saltarse la censura (no en los bailes por los que iba acompañado que eran catalogados como inmorales) y volver a ocupar su lugar que estuvo a punto de serle arrebatado.

Este nuevo renacer viene de la mano de ritmos latinos, lo que hace que el jazz hecho en España tenga un sello propio, especialmente, gracias a numerosos músicos de origen cubano.

La nueva ola generó el nacimiento de numerosos músicos de jazz (de nuevo, especialmente en Barcelona) que sentaron las bases de la consolidación del género a partir de los años 80 y 90.

La relación del jazz con el cine tiene unas primeras tímidas presencias, sin embargo, a partir de los años 70, ya no es tan raro ver películas con una presencia principal del género. Ello sirvió para que esta relación experimentara una auténtica relación de dependencia más adelante. De hecho, puede decirse que, en la actualidad, existen numerosas producciones en las que la presencia del jazz es más que patente.

La forma de hacer cine cambió a partir de la llegada de la democracia a nuestro país, que se abrió a nuevas experiencias, dejando atrás las “españoladas” propias del régimen, apostando por un cine más arriesgado donde el jazz jugaba un papel fundamental. No es extraño, por tanto, que hoy día exista una auténtica “hornada” de nuevos talentos que no solo colaboran para producciones españolas, sino, también, a nivel internacional.

Bibliografía

- Aguilar, C. (2013). *Cine y Jazz*. Madrid: Cátedra.
- Altman, R. (2000). *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Badley, L. (2006). *Traditions in world cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Carmona, L. (2012). *Música y Cine*. T&B.
- Carr, I., Priestly, B., & Fairweather, D. (2004). *The rough guide to Jazz*. England: Rough Guides.
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Crafton, D. (1999). *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931*. Berkeley: University of California Press.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- García, J. (2005). *Fuentes cinematográficas para el estudio de la música de jazz*. Salamanca: Plaza Universitaria.
- Gubern, R. (2003). *Historia del cine*. Barcelona: Lumenn.
- Guinferrer, P. (2000). *Cine y literatura*. Madrid: Seix Barral.
- Hill, J., & Church, P. (1998). *The Oxford Guide To Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, J. (2010). *El Jazz, origen y evolución*. Obtenido de <https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>
- Mouëllic, G. (2000). *Jazz et cinéma*. París: Cahiers du cinéma.
- Pons, J. (2002). *El Cinema. Història d'una fascinació*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol.
- Pons, P. (2000). *Jazz*. Madrid: Celeste.
- Radigales, J. (2002). *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos.
- Rolf, J. (2007). *Jazz, la historia completa*. Barcelona: Ma non troppo.
- Romarega, J. (2002). *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Sánchez, A. (1997). *Historia del cine*. Madrid: Historia 16.
- Sánchez, D. (2016). *El jazz y el cine español: Las conexiones entre el jazz y el cine en España*. Académica Española.
- Sánchez, J. (2004). *Diccionario temático el cine*. Madrid: Cátedra.
- Sand, S. (2005). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- Serceau, M. (2001). *Etudier le cinema*. París: Edition du Temps.
- Stam, R. (2001). *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.
- Stearns, M. (1965). *Historia del jazz*. Barcelona: Ave.
- Tirro, F. (2001). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Barcelona.
- Tirro, F. (2001). *Historia del jazz moderno*. Barcelona: Ma non troppo.
- Vigna, G. (2006). *El jazz y su historia*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Zavala, L. (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México D.F.: Unidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimiloco.