JAZZ Y CINE HASTA 1960: CONTEXTO Y PARADIGMAS

Vicente J. Ruiz Antón
Universidad de Alicante
Francisco Sala Merchán
Universidad Miguel Hernández, Elche

RESUMEN

Jazz y cine comparten la época de sus inicios y se han desarrollado manteniendo una estrecha relación con la cultura popular. En las relaciones entre jazz y cine se ha considerado un «cine de jazz», donde el jazz es el sujeto de las imágenes, desde protagonista absoluto en el cine documental al ambiente imprescindible en películas sobre profesionales del jazz, reales o ficticios. Complementariamente se encuentra el «jazz de cine», donde el jazz es instrumento sonoro en el desarrollo de la trama dramática. Un terreno híbrido lo constituirían las relaciones entre el jazz y el género del cine negro. Presentamos un relato historicista que abarca desde el inicio de la relación, en la época del cine silente, hasta el final de la década de 1950, ilustrado con numerosos ejemplos (contexto). Nos detenemos a comentar más pormenorizadamente dos películas emblemáticas, como son *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957) y *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959), los paradigmas.

Palabras clave: Jazz y cine; historia; tipología; *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957); *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959).

ABSTRACT

Jazz and cinema share the era of their beginnings and have evolved while maintaining a close relationship with popular culture. In the interplay between jazz and cinema, it is considered a «jazz cinema», where jazz becomes the subject of the visuals, being the absolute protagonist in documentary films about jazz or an indispensable atmosphere in movies featuring real or fictional jazz professionals. Additionally, there is «cinematic jazz», where jazz serves as a sonic instrument in the development of the dramatic plot. A hybrid intersection exists in the connections between jazz and the film noir genre. We present a historical account that spans from the dawn of this relationship in the silent film era to the end of the 1950s,

illustrated with numerous examples (context). We also take a closer look at two iconic films, such as *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957) y *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959), paradigms.

Keywords: Jazz and cinema/film/movies; history; typology; *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957); *Anatomy of a murder* (Preminger, 1959).

1. INTRODUCCIÓN

Tanto el cine como la música son artes del movimiento, se expresan en el tiempo, en el transcurrir de los momentos. Pero si nos referimos más específicamente a la música de jazz y a sus protagonistas, nos daremos cuenta de que jazz y cine también comparten el tiempo histórico de sus orígenes y desarrollo. Efectivamente, podemos situar el nacimiento tanto del jazz como del cine a finales del siglo XIX y albores del XX. Ambas formas artísticas, especialmente en Estados Unidos, se han nutrido de la cultura popular, con la que mantienen una fértil influencia recíproca a lo largo de todo su desarrollo y evolución.

Las relaciones entre el jazz y el cine se pueden abordar desde variados puntos de vista. Por ejemplo, atendiendo a la medida en que uno está supeditado al otro, como si existiera una cierta jerarquía, o como poco, objetivo prioritario, aunque sea solamente nominal. Así, en primer lugar, podríamos considerar la existencia de un «cine para el jazz», o un «cine de jazz» , una manera de hacer cine en la que el jazz es el sujeto de las imágenes, sujeto desde perspectivas muy amplias y con relevancia variada, pero siempre como elemento esencial de la narrativa; por ejemplo, el jazz como protagonista absoluto en el cine documental más puro, o también como fondo imprescindible en películas en las que los protagonistas son profesionales del jazz, reales o ficticios. En el lado complementario, consideraríamos un «jazz para el cine» o un «jazz de cine», en este caso un cine en el que el jazz es un instrumento sonoro, la banda sonora musical, usado en el desarrollo de la trama dramática como «creador de atmósfera», y que en ocasiones puede ser muy relevante. Por supuesto que se pueden incluir tipos híbridos o intermedios, como sería el caso del género de «cine negro» en el que la música de jazz está íntimamente ligada al carácter de los personajes. Ello sería un caso extremo de la segunda categoría, y que también desarrollaremos brevemente.

Conectando estas categorías con las distinciones entre música diegética o de pantalla, y extradiegética o de fondo, podríamos asociar el «cine de jazz» con el predominio de la primera, y el «jazz de cine» con la segunda; quedaría en la zona mixta el jazz de cine negro. Un tercer tipo de relación entre el jazz y el cine estaría representado por lo que podríamos denominar *cinejazz*, que comentaremos brevemente al final del artículo.

Un desarrollo derivado de la clasificación anterior, necesariamente esquemática, y acaso demasiado simplista, incluiría la descripción de las categorías mencionadas en un contexto histórico, con referencias a los protagonistas más destacados, algunos auténticos iconos, y a las películas más representativas. Será inevitable considerar, aunque solo sea brevemente, algunos aspectos que han resultado controvertidos en la representación del jazz en el cine, sobre todo en cuanto a aspectos raciales y de apropiación cultural. También sería importante abordar cómo el estilo musical del jazz ha podido complementar (por contraste o analogía) la narración cinematográfica. Estas cuestiones se abordarán en el presente artículo, con una profundidad acorde al espacio disponible, y la salvedad de limitarse al periodo temporal que

va desde el invento del cine a finales del siglo XIX hasta finales de los años 50[1], por motivos que serán justificados más adelante.

2. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

2.1. Cine silente[2]

Como se ha indicado previamente, los comienzos del jazz y del cine son prácticamente simultáneos y, por lo tanto, no es extraño que ambos se hayan visto influidos por los mismos elementos, en general asociados a un tipo de vida desinhibida erótica, agresiva, un tanto vulgar, en ocasiones incluso de mal gusto, poblada de garitos de apuestas y bares clandestinos, clubes nocturnos, burdeles y gansterismo. Hollywood captó inmediatamente el potencial comercial de ese «espíritu del jazz» y no hubo que esperar a la llegada del sonoro para que el jazz y su música estuvieran muy presentes en el cine silente. Empezando por el uso de la palabra «jazz» que, incluida en los títulos de las películas anteriores a 1927, ya sugería una atmósfera de «mala vida», con títulos como *The Jazbo Sheriff* (1918), *The Jazz Monkey* (1919), *Jazz and Jailbirds* (1919), *The Jazz Bandits* (1920), *Children of Jazz* (1923), y así hasta unas 30 películas en aproximadamente una década[3]. También algunos reclamos invocaban «la historia de una nueva generación cuyo himno es el jazz y su lema la velocidad» (*Sinners in Silk*, 1923) (Smith, 1988). Aparecían bandas famosas en cameos de diversas películas, por ejemplo, The Wood Wilson's Syncopators. Otras, como la banda de Kid Ory, todos provenientes de Nueva Orleans, o The Black And Tan Orchestra, no solo intervenían en algunas tomas, sino que se les contrataba específicamente para que tocaran en el estudio música de fondo que pusiera el ambiente apropiado para que los actores interpretaran mejor las escenas de clubes nocturnos y similares. Todo ello ayudó a establecer rápidamente unos estereotipos que han permanecido durante mucho tiempo (Shipton, 2007).

Pero una vez fuera de los estudios, principalmente de Hollywood, el producto ya confeccionado se distribuía por las salas de exhibición de todo EE.UU., y durante su proyección, las imágenes eran acompañadas por músicos delante de la pantalla, de una manera similar a la que se empleaba para acompañar otras atracciones itinerantes y espectáculos de entretenimiento como vodeviles, comedias musicales, atracciones de feria, circos y revistas de variedades. Esta música en vivo influía notablemente en cómo se percibían las imágenes de la pantalla, quedando en manos de los músicos la capacidad de modificar su interpretación y así condicionar la manera en que el público entendía la historia que se contaba en pantalla. El jazz, por sus cualidades rítmicas y expresivas, se convirtió fácilmente en una opción musical popular, desempeñando un papel esencial al realzar la narrativa, las emociones y el ritmo de la película. A esta popularidad del jazz y otros subestilos del momento (el *ragtime*, *boogie-woogie*, el *stride*) en el acompañamiento sonoro en vivo de las proyecciones de cine mudo, contribuyeron sus características especiales,

1 Cuando hablamos de los años 20, 30, etcétera, nos referimos invariablemente a las correspondientes décadas del siglo XX.

2 Se utilizarán indistintamente las denominaciones silente, insonoro o mudo para referirnos al cine de producción previa a 1927, año en el que se incorporó una banda sonora a las imágenes.

3 En el texto principal se nombran las películas siempre mediante su título original. En un Anexo, al final del artículo, el lector dispone de una relación de las mismas junto al título que, llegado el caso, se les dio para su distribución en España, y su correspondiente enlace de acceso libre a elementos o recursos multimedia.

como eran la improvisación, los ritmos sincopados, y las melodías pegadizas. Todas estas características resultaban particularmente adecuadas para crear un ambiente emotivo y atrayente. Pero es que, además, los pianistas de jazz eran los músicos soñados para dialogar con el ritmo de la película, para tocar con las orquestas de cabaré que aparecían en las pantallas, especialmente en aquellas destinadas al público negro; y qué decir de cómo se podían acompasar a los ritmos frenéticos de las astracanadas (*slapsticks*) o el burlesco de Harold Lloyd. En palabras de Gilles Mouëllic (2000, pp. 15): «Es fácil imaginar el humor y el swing de Fats Waller delante del imperturbable Buster Keaton, o la ironía de Count Basie respondiendo a Charles Chaplin». Y continúa: «La poesía surrealista del *burlesque* encuentra en el jazz al mediador ideal entre las imágenes y los espectadores, con un objetivo común, tan indispensable para el éxito del gag como para la existencia del swing: el ritmo».

Fig. 01. *La sala de cine Lincoln Theater, en 58 West 135th Street, Harlem, Manhattan, NYC. En sus sesiones de cine mudo, tocaba el órgano Fats Waller, y Count Basie hacía banquillo.*

Precisamente hemos mencionado a dos grandes pioneros del jazz que mostraron inicialmente su talento *delante* de las pantallas de cine, Waller en las salas de Harlem, y Basie en las de Red Bank y Kansas City; por cierto, ambos grandes organistas además de pianistas, ya que en las salas de cine había que lidiar con ambos instrumentos. Fats Waller recuerda que seguía con un ojo el desarrollo de la historia en la pantalla e improvisaba la música que le parecía que más convenía a las imágenes; de Waller, concretamente, aprendió Basie (Waller & Calabrese, 1977). Louis Armstrong es otro de los músicos geniales curtido en las salas de cine, y que incluso llegó a tocar con Fats Waller. El propio Armstrong narra cómo tocaban juntos, tanto durante las películas, como entre las películas, y cómo

enardecían al público cuando Waller visitó Chicago en 1926 (Teachout, 2010). Otro músico célebre que comenzó ante las pantallas de cine fue el pianista maestro del *stride* James P. Johnson (Aguilar, 2013). En realidad, casi cualquier músico de jazz, acostumbrado a tocar largas sesiones en fiestas, cabarés y salones varios, no iba a tener el menor problema de adaptación para acompañar las imágenes animadas de la pantalla.

2.2. Cine sonoro. Los años 30. La comedia musical y la gran mistificación

El 6 de octubre de 1927 es la fecha que marca el inicio del cine con sonido sincronizado (sonoro) y también la unión oficial del jazz con el cine[4]: es el día del estreno de *The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson. El personaje central, Jakie, es el hijo de un rabino ortodoxo y cuyo destino parecía ser el de convertirse en un rabino cantor. Pero Jakie prefiere el jazz y se escapa de casa para convertirse en cantante de jazz. Ello genera una trama argumental bastante recurrente: el típico dilema del héroe que ha de escoger entre una brillante carrera en la música o la danza clásica, o satisfacer su pasión por el jazz o el *tap dance*. La manera de llevar la trama adelante es mediante la estructura típica de las comedias musicales, e incluyendo como elemento importante uno de los aspectos que siempre ha resultado especialmente ofensivo para el público afroamericano: la tan usada en los ministriles «caranegra» (los actores blancos se pintaban la cara de negro para representar los papeles que les estaban vedados a los negros).

Además, *The Jazz Singer* también supuso un hito en la consolidación de algunos estereotipos y mistificaciones. Por ejemplo, a pesar de su título, no hay nada de música de jazz en su banda sonora, tan solo Tchaikovsky, Lalo y algunos compositores menores, siendo lo más cercano al jazz algunos temas del llamado Cancionero Americano compuestos por Irving Berlin, Walter Donaldson o Gus Khan. Pero es que la explicación es tan sencilla como lamentable: para la mayoría del público blanco el jazz era un derivado de las melodías creadas por Irving Berlin y George Gershwin, bastante alejadas, por cierto, del jazz de Nueva Orleans de Louis Armstrong.

Esa confusión se mantiene durante todos los años 30, en los que el jazz y su música entran de lleno en el cine y se normalizan, pero solo mediante blancos interpuestos. De algún modo, es un jazz asumible por todos los públicos, inofensivo, que ha sido domesticado por las convenciones del cine. Recordemos que estamos en la Era del Swing, donde también el jazz más rebelde y *hot*, el de los pequeños combos, tiene que ceder el paso a las grandes formaciones, las *big bands* y grandes orquestas, convertidas muchas veces en máquinas de entretenimiento, muy convencionales y poco creativas. En claro contraste con la tendencia inicial durante el periodo del cine silente, se quiere ahora hacer al jazz sinónimo de lujo y opulencia, y por supuesto, de música de blancos: es el jazz sinfónico. Los orígenes más auténticos del jazz, Nueva Orleans, han acabado diluidos por las melodías de moda y la euforia comercial propia de Hollywood y el *show-business*.

La apropiación cultural y esa mistificación sobre los orígenes y la realidad del jazz, su música y sus intérpretes, estuvo representada por ciertos paradigmas. Así, no había rubor en

4 Existen algunos datos que ponen en cuestión esta efeméride. Por un lado, se ha descubierto en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos un material de 1923 que prueba la existencia de una película sonora protagonizada nada menos que por doña Concha Piquer, eximia cantante folklórica española (Lindt, 2011). De ese mismo año data el corto *Noble Sissle and Eubie Blake Sing Snappy Songs* (Lee de Forest, 1923), un experimento de imagen sincronizada con el sonido de la voz de Sissle y el piano de Blake (Gabbard, 2016).

que el muy famoso Paul Whiteman se concediera a sí mismo el título de *The King of Jazz* en la película homónima (John Murray Anderson, 1930), y en cuya débil trama dramática presumía de ser el creador y promotor del jazz sinfónico. También se utilizó en las promociones el título de *King of Swing* para el clarinetista y director Benny Goodman, aunque en este caso Goodman sí actuó en varias ocasiones con firmes convicciones respecto a la integración racial, como veremos posteriormente. Aunque tal vez el colmo de la apropiación cultural lo represente la película *Birth of the Blues* (Victor Schetzinger, 1941); más adelante volveremos sobre esta cuestión.

A pesar de ello, existen notables excepciones a esa tendencia, en las que se hizo un uso genuino del jazz y de sus artistas. Se deben mencionar, en primer lugar, dos producciones de 1929, ambos cortometrajes dirigidos por Dudley Murphy, y en los que el reparto estaba formado exclusivamente por afroamericanos. En *St. Louis Blues* (1929), de 16 minutos, Murphy colaboró con William C. Handy, compositor del tema del mismo nombre, para construir una historia que recreara el ambiente que describe la letra del tema. Para ello contó con Bessie Smith, la Reina del Blues, y con notables músicos de Harlem, especialmente el ya referido pianista *stride* James P. Johnson, y varios miembros de la orquesta de Fletcher Henderson. El otro corto, de 19 minutos, fue *Black and Tan* (1929), construida alrededor de la composición de Duke Ellington *'Black and Tan Fantasy'*, protagonizada por la actriz Fredi Washington y los bailarines de *tap dance* Five Hot Shots, y en la que aparece Duke Ellington por primera vez en las pantallas. Murphy era un cineasta muy interesado en la exploración de la musicalidad de las imágenes, y hacía un uso vanguardista de lentes prismáticas y otros recursos para crear efectos visuales originales. También es necesario destacar el largometraje *Hallelujah!* (King Vidor, 1929), el cual, si bien recibió reproches por una cierta ingenuidad y paternalismo (Paul Robeson rechazó el papel protagonista), se considera una tentativa convincente de captar la esencia de la música negra, llevándonos a los orígenes del jazz. *Hallelujah!* también presenta un reparto completo de actores negros y fue rodada en decorados naturales de Memphis, lo que ayuda al realismo de las imágenes.

Fig. 02. *Duke Ellington y los Five Hot Shots multiplicados en la visión caleidoscópica de una obnubilada Fredi Washington, ayudada por los prismas de Dudley Murphy en* Black and Tan *(Murphy, 1929).*

En cuanto a los personajes, los músicos afroamericanos solían quedar relegados a desempeñar papeles de «negros buenos», casi siempre en oficios de poca categoría, obligados a sonreír, poner los ojos en blanco, siempre tratando de divertir, e incapaces de convertirse en hombres civilizados. En muchos casos, además, son músicos blancos los que aparecen en pantalla, aunque la música estuviera interpretada por músicos negros. En este sentido merece la pena hacer mención del Código Hays, vigente hasta 1967, que impedía la aparición simultánea de actores blancos y negros en las pantallas. De esta forma, los geniales Teddy Wilson y Lionel Hampton, ambos negros y miembros de la banda y combos de Benny Goodman, nunca aparecieron en las pantallas integrados en su banda. Sin embargo, como se comentaba anteriormente, a pesar de dichas políticas segregacionistas en los estudios, Benny Goodman consiguió que una versión del tema *I Got A Heartful of Music* en cuarteto (añádase Gene Krupa a los tres anteriores) apareciera en *Hollywood Hotel* (Busby Berkeley, 1937). No obstante, el montaje de las películas se hacía de forma que, llegado el caso, se pudieran separar fácilmente del resto las escenas en las que aparecían músicos negros tocando jazz, de modo que se eliminaran sin grave perjuicio de la trama en las copias destinadas a ser exhibidas a públicos intolerantes, o en los Estados del Sur, donde ni siquiera podían aparecer personajes negros con una mínima relevancia dramática, una práctica de censura que incluso irá en aumento durante los años 40.

En esa misma línea, cuando los músicos afroamericanos participaban en las películas de Hollywood, no solían aparecer en los créditos, a pesar de su celebridad, y si lo hacían, era en lugares semiocultos, había que estar muy atentos para descubrirlos. Existían, no obstante, notables excepciones que recibían un reconocimiento más acorde a su prestigio musical. Destaquemos sobre todos los demás a Fats Waller, a Louis Armstrong, y a Duke Ellington.

Ya hemos comentado el papel de Fats Waller en el cine mudo, pero en los años 30 también participó como músico y como actor en varias producciones cinematográficas. En *Hooray for Love!* (Walter Lang, 1935), Waller aparece en varios números musicales como él mismo; incluso en uno de ellos canta una versión del tema principal en dúo con Bill «Bojangles» Robinson. Del mismo año es *King of Burlesque* (Sydney Lanfield, 1935) donde Fats Waller interpreta un personaje cómico, el pianista Honeydew que había trabajado como ascensorista.

La filmografía de Louis Armstrong es considerablemente más amplia como músico o actor; de hecho, David Meeker (1977) lo incluye en más de sesenta títulos. Su primera aparición en cine sonoro, y de la que se conserva copia, fue en *Rhapsody in Black and Blue* (Aubrey Scotto, 1932), un corto absurdo donde, vestido con pieles de leopardo y entre pompas de jabón, interpreta magistralmente los temas *I'll Be Glad When You Are Dead, You Rascal You* (Theard, 1929) y *Shine* (Dabney & Mack, 1910); la carga de racismo es notoria y bastante humillante para la mayoría de afroamericanos, lo que ha mantenido viva una cierta controversia a lo largo del tiempo. Destacamos además que Armstrong participa en *Artists and Models* (Roul Walsh, 1937), donde muestra los poderes sobrenaturales de su trompeta. En *Every day's a Holiday* (Edward Sutherland, 1938), interpreta a un limpiador de calles que es un trompetista liderando una manifestación política y tocando el tema *Jubilee* (Calloway). Igualmente, aparece en *Going Places* (Ray Enright, 1938) interpretando el papel de mozo de cuadra que encandila a un caballo de carreras con el famosísimo tema *Jeepers Creepers*

(Warren & Mercer, 1938), y por el que también se le ha reprochado en numerosas ocasiones su actitud de Tio Tom (Teachout, 2010).

Duke Ellington es el único músico célebre de jazz que ha mantenido en la pantalla su dignidad de compositor, director de orquesta y pianista. Además de la ya mencionada *Black and Tan*, entre sus apariciones más destacadas en los años 30 está *Check and double check* (Melville Brown, 1930), en la que curiosamente, los músicos de la orquesta de Ellington, Barney Bigard y Juan Tizol, tuvieron que oscurecer su cara para salir en pantalla, ya que eran *demasiado blancos*. Se puede añadir *Murder at the Vanities* (Mitchell Leisen, 1934), en la que se incluye el tema recurrente de la oposición entre la música clásica y la de jazz. Aquí, un ultrajado director clásico llega a ametrallar a toda la orquesta de Ellington por atreverse a *swinguear* una rapsodia húngara de Listz, aunque todo es parte de una ficción dentro de la ficción, ¡qué alivio! También se pueden mencionar *Belle of the Nineties* (Leo McCarey, 1934), acompañando al piano a Mae West, y *Hit Parade of 1937* (Gus Meins, 1937).

Se puede concluir que el cine de los años 30 no toma muy en serio a la música de jazz. Salvo algunas excepciones mencionadas, en la llamada Era del Swing, el cine es mayoritariamente vehículo de las grandes bandas blancas (salvo alguna integración testimonial; con Benny Goodman, pocas bromas). El papel de los intérpretes negros quedaba reducido a cameos cortos, vinculados en muchas ocasiones a una trama inconsecuente, casi ridícula, al estilo de las comedias musicales más insípidas.

2.3. Los años 40 y 50. Cine de jazz. El jazz como sujeto

En esta sección trataremos distintos productos cinematográficos en los que el jazz es el sujeto. Se trata de cine en el que el jazz es protagonista en mayor o menor grado, ya sea por medio de la propia música, o de sus protagonistas, los músicos. En general, el jazz aparece en la pantalla y, por lo tanto, estamos hablando de música diegética.

2.3.1. Documentos

El recurso de documentar interpretaciones jazzísticas con imágenes, tal como hemos mencionado para los años 30, continúa en las décadas siguientes, ya sea en forma de cortometrajes, *soundies* (claro antecedente de los videoclips), producciones para la televisión, o largometrajes. En pocas palabras, se trata de imágenes que complementan, bajo criterios estéticos más o menos convencionales, las interpretaciones de música de jazz.

Tratar con la debida profundidad estos aspectos requeriría más atención de lo que la extensión del presente artículo permite, de modo que nos limitaremos a mencionar justificadamente algunos ejemplos notables, dejando acaso para otra ocasión un análisis más exhaustivo.

Existe un cierto consenso al considerar el documental de 10 minutos *Jammin' the blues*, dirigido por Gjon Mili en 1944, como el corto más famoso del jazz, una obra maestra del género. Lo produjo Norman Granz, apareciendo en pantalla Lester Young, Marie Bryant, Harry Edison, Illinois Jacquet, Marlowe Morris, John Simmons, Barney Kessel (que también tuvo que oscurecer la piel de sus manos), Red Callender, Sidney Catlett, y Jo Jones. Gjon Mili era un fotógrafo albanés emigrado a Estados Unidos que, trabajando sobre la luz, el espacio, y los movimientos de cámara, acabó inventando una manera de filmar que supo captar perfectamente la emoción y el swing del mejor jazz negro.

Fig. 03. *El saxo terciado de Lester Young acompaña a Marie Bryant en el mítico documental* Jammin' the blues *(Mili, 1943).*

Por diversos motivos, hay a finales de los 40 y en los 50 un declive importante en la producción de cortos documentales, que de algún modo vienen a ser sustituidos por la televisión (Smith, 1988). Entre las características diferenciales de los programas de televisión estarían la informalidad, y la espontaneidad creando un ambiente de proximidad, a veces de intimidad, que tan bien sintoniza con el aspecto de improvisación jazzística. Un punto de referencia fue el programa *The Sound of Jazz* (Jack Smight, 1957). Los productores Nat Hentoff y Whitnet Balliett reunieron en un estudio informal a un asombroso grupo de músicos y crearon una de las horas más memorables de la televisión. De acuerdo con Smith (1988), la dirección magistral y sensible de Smight marcó un nuevo estándar de representación visual del jazz: la carcajada de Count Basie ante Thelonious Monk haciendo de las suyas, la flema de Pee Wee Russell ante el poderío de Coleman Hawkins, una Billie Holiday feliz, asintiendo cómplice al solo de Lester Young, o susurrando a Basie… van apareciendo Ben Webster, Jimmy Giuffre, Gerry Mulligan, Jim Hall, Mal Waldron, Jimmy Rushing, Henry «Red» Allen, Rex Stewart, Jo Jones, Dickie Wells y varios otros, en ese ambiente relajado de reunión informal de amigos que sigue considerada como una de las grabaciones en vivo más conmovedoras y memorables de la historia del jazz.

Finalmente, hay que mencionar *Jazz On A Summer's Day* (Bern Stern, 1960), largometraje en color que recoge varias actuaciones a lo largo de tres días en el Festival de Newport de 1958. En escena, muchos de los antes mencionados en *The Sound of Jazz* a los que podemos añadir a Louis Armstrong, Mahalia Jackson, Dinah Washington, Anita O'Day, Roy Haynes, George Shearing, Art Farmer, Max Roach y muchos otros. La película ha sido aclamada por algunos aspectos como su dirección visual creativa, con técnicas innovadoras para la época, como el uso abundante de primeros planos de los artistas, incluso, por qué no, una cierta refutación de que el jazz estuviera condenado al blanco y negro. También están ausentes las narraciones o entrevistas, dejando que la música siempre hable por sí misma. Por todo ello, está considerada como un símbolo del cine independiente americano. Sin embargo, también tuvo sus detractores, en parte por los mismos motivos, considerándola carente de contexto, con un enfoque demasiado restringido a un jazz para el que su tiempo había pasado ya, incluso poco ambiciosa formalmente.

2.3.2. Historias de jazz y biopics

La historia del jazz en el cine, o las historias en las que el jazz aparece en la pantalla de una manera protagónica, aunque sea como fondo preeminente, siguieron mayormente la línea marcada en los años 30, si bien con algunos matices evolutivos que destacaremos al final (García Herraiz, 1993).

Ya hemos hecho referencia a *The Birth of the Blues* (1941) como paradigma de la apropiación cultural. La película es un torpe melodrama dirigido por Victor Schertzinger, protagonizado por Bing Crosby y Mary Martin, y cuyos mayores aciertos fueron el estar ambientado en Nueva Orleans y el destacar el impacto cultural del jazz en la sociedad estadounidense. Pero el rigor histórico queda muy perjudicado al atribuir la paternidad del blues y el relevante papel de Nueva Orleans, ¡a los músicos blancos!

New Orleans (Arthur Lubin, 1947) es una convencional comedia musical, con historia de amor de los protagonistas blancos: el dueño de un casino que acoge un club de jazz y una cantante lírica fascinada por el jazz. Por su parte, Louis Armstrong se interpreta a sí mismo, y Billie Holiday, no solo canta blues, sino que actúa interpretando a la criada de la cantante protagonista. En ella participan muchos músicos célebres como Charlie Beal, Kid Ory, Barney Bigard, Red Callender, Zutty Singleton, Meade Lux Lewis… y Woody Herman y su banda. Las actuaciones musicales de jazz son dignas y la película tiene también el mérito de narrar el cierre en 1917 de Storyville, el emblemático barrio de Nueva Orleans considerado la cuna del jazz, y el éxodo de sus músicos a Chicago y otras áreas (incluida Europa) donde el jazz se expandió en los años 20. En la película también está presente un tema recurrente: el contraste u oposición entre la música clásica o culta y la música de jazz o popular. Lástima que el final feliz y apoteósico resulte tan absurdo como predecible: la protagonista acaba interpretando *Do you know what it means to miss New Orleans*? (DeLange & Alter, 1947)

Fig. 04. *Billie Holiday, Louis Armstrong, Kid Ory, Barney Bigard y otros en un garito de Storyville, antes de su cierre en 1917. Imagen de* New Orleans *(Lubin, 1947).*

con voz impostada operística, en una gran sala de conciertos de Nueva York y acompañada por una orquesta sinfónica en pleno, con tres pianistas y la big band de Woody Herman, por supuesto todos blancos, incluido el público… y, claro, nadie entiende cómo se puede echar de menos a Nueva Orleans. Por cierto, esta fue la única intervención destacada en el cine de Billie Holiday, que en sus memorias se despacha a gusto con las varias anécdotas sucedidas durante el rodaje de lo que denomina «engendro» (*the thing*), en un capítulo que titula significativamente "*The Same Old Story*" (Holiday, 1956).

Algo más acertadas en el planteamiento y resultados son las previas *Cabin in the sky* (Vincente Minnelli, 1943) y *Stormy Weather* (Andrew Stone, 1943), ambas con un reparto afroamericano al completo. La primera es una intriga amorosa en un idílico pueblo del sur y suponía el debut de Minnelli en la dirección. La partitura es de Vernon Duke que, si bien no deja mucho protagonismo al jazz, sí permite el lucimiento de la orquesta de Duke Ellington y de la prodigiosa trompeta de un Louis Armstrong ataviado para la ocasión como ayudante del hijo de Satán. También aparecen en papeles importantes las cantantes Ethel Waters y Lena Horne. En cuanto a *Stormy Weather*, nos encontramos ante un musical convencional con una excelente fotografía y un elenco de artistas difícilmente superable: Cab Calloway, Fats Waller, Lena Horne, Ada Brown, Dooley Wilson, y los bailarines Bill «Bojangles» Robinson, Nicholas Brothers y Katherine Dunham, en un arrebato continuo de danza y música.

En general, las películas en que aparecen mezclados blancos y negros atribuyen a estos últimos un pensamiento ingenuo e infantil, como en décadas anteriores. Una excepción podría ser *A Song Is Born* (1948) de Howard Hawks, que es una adaptación en color de su anterior *Ball of Fire* (1941), en la que ya aparecía Gene Krupa y Roy Eldridge. Ahora se trata de un grupo de eruditos musicales que deciden incluir el jazz, sus orígenes y variantes, en la enciclopedia musical sonora que están creando. Benny Goodman, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Tommy Dorsey, Mel Powell, Louis Bellson, The Golden Gate Quartet, Charlie Barnet, y otros músicos de renombre participan en la aventura. Jazz de alta calidad que se integra eficazmente en una trama entretenida, en la que no faltan ni amoríos ni gánsteres.

Fig. 05. *Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Benny Goodman, Louis Armstrong y Lionel Hampton. Hasta Danny Kaye lo tenía fácil para hacer una Enciclopedia Sonora del Jazz en* A Song Is Born *(Hawks, 1948).*

En los años 50 se ponen de moda también películas que narran la vida de artistas de jazz, especialmente de directores de bandas como Glenn Miller (*The Glenn Miller Story*, Anthony Mann, 1953), Benny Goodman (*The Benny Goodman Story*, Valentine Davies, 1955) o Red Nichols (*The Five Pennies*, Melville Shavelson, 1959), pero también del batería Gene Krupa (*The Gene Krupa Story*, Don Weis, 1959). Curiosamente todos ellos son músicos blancos, y habría que esperar a la excepción con *St. Louis Blues* (Allen Reisner, 1958) en la que se filma la vida novelada del compositor, cornetista, cantante y editor afroamericano William Christopher Handy. Nat *King* Cole interpreta el papel protagonista junto a Eartha Kitt; también aparecen Pearl Bailey, Ella Fitzgerald, Mahalia Jackson, y Cab Calloway en pequeños papeles (Whitehead, 2020).

Encontramos algunas particularidades en estas películas, incluidos los biopics. Por una parte, su interés cinematográfico es escaso, pero es que también han sido duramente criticadas desde el mundo del jazz por su falta de rigor histórico, y por tratar de mostrar una sociedad idealizada de Estados Unidos, bastante alejada de la realidad de los momentos que narra, como si Hollywood quisiera imponer, torpemente en muchos casos, una buena conciencia sobre un pasado que no era precisamente glorioso.

También nos encontramos con un claro anacronismo, en tanto que dichas películas narran historias de jazz que supuestamente habían ocurrido 20, 30 o 40 años atrás, y que se refieren a un tipo y estilos de jazz que hacía años que habían dejado de estar de moda, sustituidos por el bebop. Parecía olvidarse que Charlie Parker ya llevaba muerto unos años (murió en 1955), y que incluso el bebop estaba cuestionado por corrientes más radicales. Todo esto converge con la idea anterior de que la industria cinematográfica de Hollywood gusta de imponer su propia visión de la historia del jazz. Quizás, como se ha comentado antes, *A song is born* constituía una simpática excepción.

Esta visión, muy cercana a la comedia musical de los años 30, se vio complementada en los años 50 por otra tradición que podríamos relacionar con el romanticismo. Se trata del personaje músico de jazz como genio fallido o maldito, y que se enfrenta a la mala vida, la droga, la enfermedad, el sexo y la violencia (Mouëllic, 2000). Esta tendencia complementa, desde una perspectiva menos edulcorada, la moda del revivalismo que sigue reivindicando el jazz de los años 20.

Entre las películas representativas de este estilo está *Pete Kelly's Blues* (Jack Webb, 1955), una historia que nos traslada a la época de la prohibición en Kansas City en la que un talentoso trompetista, blanco, se enfrenta a una banda de mafiosos. Participan en ella varias celebridades del jazz, pudiendo destacar a Ella Fitzgerald, Joe Mondragon, Larry Bunker, Nick Fatool, Peggy Lee, Dick Cathart (dobla la trompeta del protagonista) y otros. La inspiración general para esta nueva fórmula la encontramos en la figura del cornetista, pianista y compositor Bix Beiderbecke, muerto en 1931 a los 28 años, víctima del alcoholismo, entre otras causas. Beiderbecke era blanco, y de los pocos que genera unanimidad entre los músicos de jazz. Es un mito, y en Estados Unidos se le considera prueba de la existencia de un jazz blanco y auténtico.

Pocos años antes se había rodado *Young Man With a Horn* (Michael Curtiz, 1949), adaptación del libro del mismo título de Dorothy Parker, que era una biografía novelada del propio Bix Beiderbecke. Kirk Douglas interpreta a Rick Martin, el trasunto de Bix, y está doblado en la trompeta por Harry James. También interviene Hoagy Carmichael en el papel de su pianista y leal amigo. Tiene un final feliz porque, a diferencia del Bix real, Rick Martin se redime gracias al cariño innegociable de Hoagy Carmichael y de Doris Day.

Fig. 06. *Kirk Douglas en el papel de Rick Martin (una especie de Bix Beiderbecke) y Hoagy Carmichae como Willie 'Smoke' Willoughby (una especie de Hoagy Carmichael) en* A Young Man With A Horn *(Curtiz, 1949).*

Una tercera película que sigue la misma estela es *The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger, 1955). El protagonista es Frank Sinatra, quien interpreta a un aprendiz de baterista que intenta deshabituarse de las drogas (probablemente heroína) por medio de la música, en lo que muchos consideran su mejor papel como actor. La película está llena de música diegética y extradiegética, y el disco de su banda sonora original hizo historia al convertirse en el primer éxito discográfico del género. El compositor de la música es Elmer Bernstein y las secuencias de jazz están arregladas por Shorty Rogers y el baterista Shelly Manne, que también interviene como tutor de Frank Sinatra. Bernstein había sido arreglista de Glenn Miller y hace que el jazz sea por primera vez el eje central de la partitura, sobre todo en formación de combo, en claro contraste con el jazz edulcorado de los 30; curiosamente en la película jamás se pronuncia la palabra jazz. A pesar de ello, para algunos críticos, la película supone una muestra más de segregación al no aparecer ningún músico afroamericano. En todo caso, y debido al éxito de la película, el jazz queda asociado a un género cinematográfico en concreto: el cine negro. En la sección siguiente comentaremos algunas claves para entender por qué el jazz y el cine negro se convierten en iconos de la cultura de Estados Unidos.

2.3.3. Una breve digresión sobre el jazz y el cine negro

Cuando hablamos del cine mudo ya comentamos la asociación estereotipada del jazz con los ambientes criminales y violentos. No le faltaba cierta base a esa imagen, puesto que los gánsters desempeñaron su papel en clubes nocturnos, cabarés y salas de juego o de baile, donde el jazz también había florecido. Es el ambiente que reflejan las películas anteriormente reseñadas y otras similares. Sin embargo, de acuerdo con autores como Mouëllic (2000) o Butler (2016), la historia fue bastante distinta; la relación entre el jazz y películas emblemáticas del cine negro de los 40 (Aguilar, 2010), como *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944),

The Big Sleep (Howard Hawks, 1946), *Out of the past* (Jack Tourneur, 1947), *The Third Man* (Carol Reed, 1949), o *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) no existió o fue apenas testimonial, (rumor de fondo en algunas escenas de clubes nocturnos, o en jukebox, o en tocadiscos…); Meeker (1977) no recoge ninguna de estas en su exhaustivo inventario *'Jazz in the Movies'*; y Butler (2016) refiere que solo en un diez por cien de las películas de cine negro aparece el jazz en alguna mínima manifestación. Sin embargo, en estas películas ya aparece el arquetipo del detective privado, solitario, individualista, lúcido y ambiguo, capaz de usar métodos de dudosa legalidad para alcanzar sus fines, desdibujando la frontera entre el bien y el mal; un personaje desilusionado pero tenaz que tiene su equivalente en algunos músicos de jazz, que parecen estar jugando siempre al límite de la desesperanza, como si tocaran su último solo, como Charlie Parker o Billie Holiday (Mouëllic, 2000).

Esa triada, gánster, detective y músico de jazz, está unida por una característica común: los tres denuncian un mundo degradante y representan al país mediante una imagen palpitante, oscura y ácida, que, sobre el decorado de fondo de la urbe, representa el reverso de una moneda, la parte maldita del sueño americano. Así también, la convergencia de novela negra (Chandler, Hammett, McCoy,…), cine negro, y música negra (jazz) contribuye al relato de la cara oculta de la comunidad norteamericana. Es a partir de las películas de la década de los 50, comentadas al final del epígrafe anterior, cuando la atracción mutua se convierte en cooperación, y el glamur y la sofisticada luminosidad de las grandes orquestas en las comedias musicales de los 30 se sustituye por las luces tamizadas y por los clichés nocturnos de garitos y cabarés de mala fama. El jazz encaja a la perfección con una especie de fascinación por el declive y la autodestrucción, lo cual nos lleva a ese otro enfoque de las relaciones entre la música de jazz y el cine que trataremos en la siguiente sección.

Sin embargo, es imprescindible considerar también una visión complementaria y no tan sombría en las relaciones entre el jazz y la cultura de Estados Unidos (incluido el cine), y es la que músicos tan destacados como Leonard Bernstein, tomando la antorcha de Aaron Copland, expresan al decir que el jazz resuelve los dos «problemas del compositor serio: ser original y ser norteamericano» (Cooke, 2008). En esta línea se inserta también Alex North, como veremos en la sección siguiente.

2.4. Los años 40 y 50. Jazz de cine

Nos ocuparemos en este apartado de las partituras de jazz expresamente compuestas para aparecer en las bandas sonoras originales de las películas. Como ya se ha comentado anteriormente, durante los años 30 la composición de partituras para cine estuvo dominada estilísticamente por compositores clásicos u operísticos. Si la película se asociaba a la vida sofisticada, la opción del estilo Gershwin era la ganadora. Conforme se bajaba al nivel de la calle, la música podía contener algún elemento jazzístico, reservándose el blues para los niveles más bajos.

Un ejemplo temprano y parcial, pero notable, de ruptura estética con los años 30 sería la partitura de *Citizen Kane* (Orson Wells, 1941), compuesta por Bernard Herrmann para su debut en el cine (Mouëllic, 2000). La música está muy influenciada por los impresionistas de comienzos del siglo XX, sobre todo Charles Ives, e inspirada por diversas músicas tradicionales americanas, pero integra el jazz en la secuencia memorable del picnic, mediante el estilo *jungle* inventado por Ellington a finales de los años 20. Orson Wells concede a esa música de jazz un papel simbólico importante al contener la tensión y la violencia de la escena. Es

interesante mencionar que Wells era un buen conocedor del jazz y que consideró durante un tiempo filmar una película con Louis Armstrong, Duke Ellington y Billie Holiday, con la que, por cierto, durante la producción de *Citizen Kane*, mantuvo una cierta relación amorosa (Holiday, 1956)

A partir de los años 50, los estudios de Hollywood prestan mucha más atención a temas relacionados con delitos, violencia, alienación, drogadicción, conflictos generacionales y raciales, delincuencia juvenil, y otros aspectos derivados de una existencia abrumada y estresante. Ya hemos comentado que la música de jazz se asocia a esos temas y al cine negro, de modo que es natural que un buen número de compositores y arreglistas se muestren proclives a experimentar en esa línea, no tanto mediante los recursos tradicionales de dar simplemente toques jazzísticos a partituras fundamentalmente clásicas, sino utilizando la instrumentación típica de los grupos de jazz (los metales sustituyen a las cuerdas) y la confianza en la improvisación; la decadencia del sistema de grandes estudios y la emergencia de las producciones independientes ayudó a la entrada de ideas nuevas, también en la composición de bandas sonoras (Smith, 1988). A ello podemos añadir que muchos compositores empiezan a considerar el jazz como el vehículo ideal para expresar un orgullo nacional, ya que este género, para ellos satisface las necesidades tanto experimentales creativas como nacionalistas (Cooke, 2008).

Entre los compositores destacados en esa nueva tendencia se consideran los ya mencionados Leonard Bernstein, Alex North y Elmer Bernstein, junto a Duke Ellington, Benny Carter, Shorty Rogers, Harry James, David Raksin, Buddy Bregman, Leith Stevens, Pete Rugolo y Ray Heindorf (Smith, 1988). Podemos enumerar a muchos otros compositores con una buena representación de notorios músicos de jazz, como Harry James, que hicieron carrera en Hollywood igual que los compositores sinfónicos. Curiosamente, en ese censo imaginario nos encontraríamos con que la mayoría de ellos eran blancos, y que los músicos formados en la orquesta de Stan Kenton representan una cuota importante. Efectivamente, la orquesta de Stan Kenton basada en Los Angeles supuso la escuela, laboratorio o taller de música donde se acrisoló la corriente o movimiento de jazz llamado *West Coast* o de la Costa Oeste, a veces también denominado Cool Jazz, con su música habitualmente tranquila y sosegada, pero también audaz en su simpleza, siempre amable y bien hecha, alejada de la agresividad del bebop. Entre los miembros más destacables citaremos a Shorty Rogers, Shelly Manne, Jimmy Giuffre, Barney Kessel, Bob Cooper, Red Norvo, y Red Mitchell.

Hemos citado a Alex North, y acaso requiera una atención especial su colaboración con el director Elia Kazan en la producción *A Streetcar Named Desire* (1951), adaptación del drama del mismo título de Tennessee Williams. Se considera que la película es la primera que usa continua y explícitamente elementos jazzísticos en su partitura extradiegética. Aunque Meeker (1977) no la incluye en su lista, North compone una partitura que combina melodías y armonías de jazz con disonancias, melodías angulosas y texturas camerísticas, amalgama de las tendencias que se fueron consolidando durante los 50. Pero, como adelantamos antes, el mismo North confiesa que su intención primordial fue expresarse en un idioma norteamericano, y evitar las imitaciones de los frecuentemente sobreestimados dioses de la música en Europa, cuya influencia tiende a dominar y ridiculizar a los compositores norteamericanos (Cooke, 2008). Miles Davis se sentía fascinado por esta música, híbrido del jazz y la tradición europea, hasta el punto de comentarle a su hermano: «*Fuck jazz! Alex North is the man*» (citado en Szwed, 2002, p.167).

Como habíamos adelantado, el jazz ya no necesita estar en las imágenes para existir en el cine, puesto que ha dejado de ser exclusivamente un elemento decorativo. Las innovaciones musicales, armónicas y rítmicas, consecuencia en gran parte de una instrumentación original y la preocupación por el timbre, han enriquecido el sonido con nuevas dimensiones. Las aportaciones innovadoras de Elmer Bernstein o Henry Mancini se incorporan también en series de televisión, como *Johnny Staccato* (1959-1960) y *Peter Gunn* (1958-1962), respectivamente, en las que los personajes protagonistas son detectives curiosamente muy relacionados con el jazz.

Otros compositores/arreglistas que comenzaron entonces y que triunfaron en los 60 y 70, en gran parte por el resurgir del cine negro a mediados de los 60, son: Quincy Jones y Lalo Schifrin, como destacados, junto a Dave Grusin, Johnny Mandel, Ralph Burns, Neal Hefti, John Williams, John Barry, Oliver Nelson, Don Ellis, y Lennie Niehaus. Todos ellos impusieron otra estética, un sonido particular, en muchos casos muy personal y reconocible, donde la influencia del jazz es más que determinante.

Vamos a abordar ahora de manera más especial y detallada dos películas singulares, ambas por ser hitos históricos en la colaboración entre músicos de jazz y el cine.

3. PARADIGMAS

3.1. *Anatomy of a murder* (1959). Otto Preminger y Duke Ellington

Anatomy of a murder (Otto Preminger, 1959) es un drama judicial en el que el abogado Paul Biegler (interpretado por un sobrio y siempre convincente James Stewart) recibe el encargo de Laura Manion (seductora Lee Remick) de defender a su esposo Frederick Manion (inquietante Ben Gazzara), un teniente del ejército acusado de asesinato, crimen que no niega pero que intenta justificar porque el muerto habría violado a su esposa. La trama desentraña secretos y motivaciones oscuras mientras explora los complejos entresijos legales del sistema judicial estadounidense. Se rodó en blanco y negro y el metraje final fue de 160 minutos.

En aquella época, Preminger era un acreditado director de cine negro, avalado por un amplio currículo. Recordemos que había dirigido *Laura* (1944), *Fallen Angel* (1945) y, más recientemente, la anteriormente referida *The Man with the Golden Hand* (1955), con una partitura de Elmer Bernstein que incluía elementos jazzísticos originales en la línea establecida por Alex North. También había adaptado a la pantalla dos películas basadas en óperas: *Carmen Jones* (1954), sobre *Carmen* de Bizet y *Porgy and Bess* (Gershwin, 1959), ambas con reparto completo de afroamericanos. Para *Anatomy…* utilizó el *bestseller* del mismo título de John D. Voelker, basado en un caso real. Por su parte, Duke Ellington era un prestigioso y prolífico compositor de jazz, y, curiosamente, no había sido nunca responsable de componer la banda sonora musical completa de un largometraje. Que ambos artistas trabajaran juntos sería un reclamo publicitario de primera magnitud, y un estímulo para la colaboración; no olvidemos que el disco de la banda sonora de *The Man with a Golden Arm* había sido un éxito de ventas. Tampoco está descartado que a ambos les llegaran ecos del éxito europeo de Miles Davis en *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1957), que más adelante trataremos. Pero, además de estas razones comerciales, parece que también contribuyeron a la elección final otros factores más específicos.

En su día, Preminger ya había considerado la opción de usar el *Sophisticated Lady* de Ellington como tema central del citado film *Laura*, aunque finalmente se lo encargó a David Raksin. De acuerdo con la que sería su esposa, Hope Bryce, Preminger era muy particular porque insistía en que los compositores estuvieran presentes en el estudio durante la producción, para que así se sintieran más implicados en la película, que se lo tomaran como un desafío, una demostración de ser los únicos capaces de aguantar en el estudio, lo cual era difícil… excepto con Ellington, cuya manera particularmente meticulosa de componer calzaba perfectamente con las preferencias de Preminger (Teachout, 2014). Siendo este el productor de la película, proveyó a Ellington de todas las necesidades para que se sintiera absolutamente satisfecho y en el mejor ambiente posible, tanto en el rodaje de Michigan como en Los Ángeles, aquí ya con Billy Strayhorn como «consejero», donde disponían de un lujoso ático en Sunset Boulevard y fueron tratados a cuerpo de rey (Ellington, 1973). Así, Duke Ellington estuvo presente en los platós, observando la progresión del rodaje, de la proyección de las pruebas de cámara, comentando sobre la música de manera constante.

Todo indica que Ellington compuso la mayoría del material temático de *Anatomy…* antes de visionar las primeras pruebas de cámara, basándose en la lectura previa del guion; después convirtió esos temas en bloques más largos que no necesariamente se tuvieran que sincronizar con la acción. El resultado es que solo una pequeña parte de la partitura se incluye en la banda sonora. Aunque no hay música en ninguna escena del juicio ni en la gran mayoría de los diálogos, el jazz está presente a lo largo de toda la película, desde el primer instante de los créditos de apertura hasta el último fotograma, dándole su dimensión humana (por cierto, en ambos momentos con la trompeta de Cat Anderson).

Fig 07. *Piano a cuatro manos: las de James Stewart y Duke Ellington, cuyos cuatro ojos no pueden dejar de mirar a Lee Remick en* Anatomy of a Murder *(Preminger, 1959).*

Comenzamos con la presentación del tema principal, un blues en 6/8 que arranca de manera vigorosa sobre los dibujos y diseños abstractos de Saul Bass (habitual de Preminger),

Los solos sobre los riffs de los metales no tienen melodía, se van atemperando poco a poco conforme cambia el solista (trompeta, clarinete y saxo barítono) en la secuencia de introducción del lugar (ambiente tranquilo de pequeña ciudad, bar de ambiente familiar…) y de algunos personajes (el abogado y su amigo borrachín). Acaba tras la llegada del abogado a su casa, donde lo único que queda sonando es el piano intimista de Duke Ellington (Mouëllic, 2000)

La música de Ellington suena también en la aparición de más personajes, como la esposa cliente o la ayudante del abogado, pero sin asociación evidente entre tema musical y personaje. La preocupación permanente es la creación de un clima, lejos de la redundancia o la simple ilustración. De algún modo, la música de jazz se independiza de la imagen, adelantándose a los postulados de la *Nouvelle Vague* en los 60. Además, el jazz está más presente que como mera música, ya que forma parte de la propia dramaturgia. De hecho, el jazz es importante enriqueciendo la personalidad de ese extraño abogado, algo marginal y heterodoxo: aficionado al jazz, con una buena colección de discos (desde Dixieland a Brubeck) y que disfruta tocando el piano en su casa sin pretensiones. En una escena de baile, incluso aparece Ellington (con el nombre de Pie Eye) y su orquesta, y Preminger la transforma en un homenaje al abogado al tocar el piano a cuatro manos con Ellington e intercambiar un par de frases mostrando su amistad cómplice. Sin embargo, para algunos autores (Cooke, 2008) esta presencia del jazz como elemento de la narrativa es decididamente artificial y endeble, solo sostenible desde el punto de vista de promoción comercial. Incluso se reprocha que en el tema *Flirtbird*, Ellington utilice el viejo cliché sonoro-visual del *glissando* del saxo alto de Johnny Hodges para presentar a una sexualmente insinuante Lee Remick (Teachout, 2014).

Como apuntábamos antes, el jazz en *Anatomy…* crea el clima humano y auténtico de los personajes, la energía del abogad, pero también la ternura con su colega alcohólico, su vulnerabilidad amorosa, la fragilidad y el dolor de la hija de la víctima. La música no los subraya, solo los guía proveyendo un clima envolvente entre amargo y sensual. En la última escena, cuando el abogado y su amigo descubren la fuga de sus clientes, volvemos al tema principal, pero ahora la actitud burlona de los personajes se complementa con los sobreagudos prodigiosos de la trompeta de Cat Anderson cerrando con humor el último fotograma: FIN.

Musicalmente se considera que, en conjunto, no está a la altura de otras obras del tándem Ellington-Strayhorn en forma de suite, pero que sí presenta momentos muy brillantes. La película obtuvo siete nominaciones a los Premios Oscar, aunque no consiguió ninguno. Curiosamente, ninguna nominación se refería a la música de Ellington, que sí recibió tres Premios Grammy por su trabajo. Como otra curiosidad, anotemos, finalmente, que el tema principal de la película se convirtió, con la ayuda de Peggy Lee, en una canción popular y bastante versionada por músicos de jazz: *I'm gonna go fishin'*.

Resumiendo, podemos decir que *Anatomy…* fue la primera colaboración entre un gran cineasta y un gran compositor de jazz. Pero paradójicamente ni sus prometedoras perspectivas ni su éxito propiciaron la continuidad de la fórmula: ninguno de los artistas repitió el experimento; ni Preminger volvió a colaborar con Ellington u otro compositor de jazz, ni a Ellington se le presentó la oportunidad de componer música para otra película de primera línea.

3.2. *Ascenseur pour l'échafaud* (1957). Louis Malle y Miles Davis

3.2.1. Antecedentes. Jazz y cine en Europa

Históricamente, las relaciones entre el cine y jazz en Europa fueron muy distintas a las de Estados Unidos, ya que tanto la gran industria del cine como la música de jazz tuvieron en nuestro continente comienzos y desarrollos bastante distintos. Por ejemplo, ya hemos hecho mención al íntimo arraigo tanto del jazz como del cine en la cultura popular de Estados Unidos, lo que difícilmente se puede aplicar a Europa. Por ello no es extraño que, en términos generales, en Europa se le hiciera poco caso al jazz en las películas importantes. Existen algunas excepciones reseñables, sobre todo en Francia, como el solo de batería grabado por Gene Krupa para un momento crucial de la película *Orphée* (1949) de Jean Cocteau, o *Rendez-vous de juillet* (Jacques Becker, 1949), una tierna mirada sobre unos jóvenes que viven la exaltación de la vida, un tanto frívola, con el fondo de las veladas de jazz en el Barrio Latino de Paris. En esta última nos encontramos bastante música diegética con miembros de la banda de Claude Luter y con el extrompetista de la orquesta de Ellington, Rex Stewart (Mouëllic, 2000). Es cierto que había habido muchas apariciones (en general fugaces) de músicos célebres (Louis Armstrong y Sidney Bechet, principalmente) en diversas películas, aprovechando las giras o estancias de estos músicos norteamericanos por Europa. Pero no olvidemos que esas intervenciones están en la misma línea que ya hemos destacado en secciones anteriores al hablar del jazz y el cine en los Estados Unidos de los años 40 y 50: se trata del revivalismo de un jazz del pasado para un cine del pasado; reparemos en el anacronismo que supone el gran predicamento de Sidney Bechet por Europa cuando el bebop de Charlie Parker ya había dado lugar a varias corrientes importantes, desde el *hard bop* hasta la *West Coast*.

En todo caso, no es hasta 1957 en que el jazz presente en el cine europeo adquiere realmente relevancia. Ese año, Roger Vadim estrena su segundo largometraje, *Sait-on jamais?*, una intriga amorosa a cuatro en una Venecia invernal de palacios semirruinosos que encierran problemas inconfesables de aristócratas decadentes, amantes y examantes; en resumen, una atmósfera rara y nostálgica. Para poner fondo musical a dicha trama, Vadim elige a John Lewis, uno de los compositores de jazz de la *Third Stream*[5] y miembro del Modern Jazz Quartet (MJQ). Ello le permite utilizar el jazz como una música intimista, lejos de la violencia brutal a la que el jazz está asociado a veces de manera casi natural, pero que aquí quiere utilizar como contrapunto. Lewis compone la música antes del montaje final, una música bella y refinada cuya partitura interpretó junto a sus compañeros del MJQ, con un papel destacado para el vibráfono de Milt Jackson que, según Mouëllic (2000), con su sonido "acuático" contribuye a la sensación de transparencia vaporosa.

Al margen de cierto oportunismo, ya que el jazz está de moda en esa época, no se discute que Vadim tiene gusto por el jazz. Lo vuelve a mostrar dos años después en *Les Liaisons Dangereuses* (1959), donde acude a Thelonious Monk que reinterpreta para la ocasión algunas de sus composiciones, y a Art Blakey & The Jazz Messengers, interpretando composiciones de Duke Jordan. Por su parte, John Lewis también repetiría pronto al volver a

5 *Third Stream* o Tercera Corriente. Fue una ambiciosa y controvertida derivación del Cool Jazz que pretendió romper las barreras entre los lenguajes de la música clásica y el jazz. Fue promovida principalmente por el músico Gunther Schuller. (Gioia, 2011).

Estados Unidos componiendo la partitura de *Odds against tomorrow* (1959) de Robert Wise, que el año anterior había dirigido *I Want To Live* (1958), un alegato contra la pena de muerte, con partitura de Johnny Mandel, representativa del denominado «jazz desasosegante» (*anxiety jazz*) (Cooke, 2016).

3.2.2. 4 de diciembre de 1957: una noche para la Historia

Pero volvamos a 1957 cuando un director de cine novel, el francés Louis Malle, 25 años recién cumplidos, acaba de rodar su primera película, a falta de incluir la banda sonora musical, que se había encargado en primera instancia a la veterana compositora Germaine Tailleferre (única mujer del grupo de los Seis [*Les Six*]). Pero se cruzó por medio un competidor muy tentador, como veremos a continuación, y se gestó una de las bandas sonoras más justamente convertida en mito. La película se titulaba *Ascenseur pour l'échafaud* y narra la desventura de dos amantes que tras asesinar él (Maurice Ronet) al marido de ella (Jeanne Moreau) no consiguen reunirse para escapar juntos: él ha quedado atrapado en un ascensor averiado mientras que ella vaga toda la noche por las calles y los bares de Paris buscándolo inútilmente; mientras tanto, una pareja de jóvenes, que había robado el coche de él, desarrolla una frenética trama paralela en la que también hay un crimen.

Malle era un gran fan del jazz, y particularmente de Miles Davis (de hecho, se ve la cubierta de un disco de Miles en unos planos de la película), de modo que con el antecedente cercano de la colaboración entre Vadim y John Lewis en *Sait-on jamais?* (1957), y sabiendo que Davis iba a estar de gira en Paris entre noviembre y diciembre de 1957, por mediación del productor Marcel Romano, se pudo poner inmediatamente en contacto con él a su llegada a París y le propuso el proyecto de encargarse de la banda sonora de *Ascenseur pour l'échafaud*; En su autobiografía, Miles Davis implica a la que fuera su amante, Juliette Greco pero, según otras fuentes, la memoria le falló, la Greco ya no salía con él (Davis & Troupe, 1990; Szwed, 2002). A pesar de su nula experiencia en el mundo del cine, la idea seducía a Davis, del que ya conocemos su fascinación por la banda sonora musical de *A Streetcar Named Desire*, compuesta por Alex North. También contribuía el reto de utilizar para el cine una música totalmente improvisada (él creía que sería una experiencia inédita, pero Django Reinhardt ya lo había probado varios años antes en algunos cortos). La idea resultaba atractiva y concertaron un pase de la película para ver si le gustaba a Miles, y resultó que sí le gustó, con mención especial al actor Lino Ventura en su papel de inspector de policía.

Y empezó el plan (narrado con bastante detalle por Szwed, 2002). Existía cierta premura porque Malle quería enviar la película a optar al Premio Louis Delluc de ese año, quedaban cuatro días. Le facilitaron a Davis un piano para su habitación de hotel donde pudiera trabajar con ideas que hubiera recogido del visionado. A todo ello, Miles tocaba por las noches en el Club St. Germain con Barney Wilen al saxo tenor, René Urtreger al piano, Pierre Michelot al contrabajo y su amigo Kenny Clarke en la batería. Malle alquiló un estudio en los Champs-Elysées para la sesión de la noche del 4 de diciembre, con Jeanne Moreau sirviendo copas a Malle y su equipo, y a Miles y su quinteto. Estos no sabían que Miles ya había visionado la película y quedaron algo asombrados de la seguridad que mostraba Miles. Malle proyectaba en bucle cortes de 20-30 segundos y ellos improvisaban a partir de algunas progresiones de acordes que había traído Miles. Este sí sabía la atmósfera que se necesitaba y el carácter que Malle deseaba, una música que sonara contra los personajes, más que subrayarlos o

marchar paralela, una música como contrapunto de la imagen. La importancia que Louis Malle le daba a la música era crucial, estaba convencido de que incluso era bastante más importante que las imágenes en muchos momentos. En cualquier caso, las instrucciones eran mínimas; Miles lo tenía muy claro, además sabía mucho de cine, y lideraba el grupo con aplomo y seguridad. Existen testimonios de los músicos de la sesión y todos coinciden en ello. Resulta inevitable reparar en los paralelismos entre las condiciones y la mecánica de dicha sesión con lo que se interpreta en directo durante las proyecciones de cine silente: de nuevo músicos de jazz improvisando sobre imágenes proyectadas en una pantalla.

El resultado: tres horas de sesión, con 50 minutos de música grabada, de los que solo se utilizaron 18 para la película, pero que parecen penetrar cada escena, dándoles una coherencia que no sería tan patente con solo las imágenes. Lo que grabaron fue algo como bocetos o apuntes de alguna obra mayor, que sugerían nuevas direcciones, un sinfín de posibilidades para la improvisación. Miles Davis salió convencido de que era posible crear una música absorbente sin nada escrito previamente, sin ningún movimiento armónico, con un sabor modal que ya presagiaba su evolución musical.

La película ganó el codiciado Premio Louis Delluc de 1957 y fue un éxito comercial y de crítica. Por su parte, el disco de la banda sonora musical, bajo la dirección artística de Boris Vian, también fue premiado. Eso en Europa, porque en Estados Unidos todo resultó mucho menos glamuroso, y solo por casualidad se invitó a Miles Davis al estreno. La música de Miles Davis se incluyó en un LP recopilatorio publicado por Columbia dos años más tarde (*Jazz Track*, 1959).

Malle intentó repetir la experiencia con Davis en su siguiente película (*Les Amants*, 1958), pero el proyecto era mucho más complejo y costoso para un presupuesto de dimensión europea, y no se pudo llevar a cabo (quedó encargado el italiano Fiorenzo Carpi). Sin embargo, Malle mantuvo la vinculación de su cine con el jazz y sus músicos a lo largo de toda su carrera (Aguilar, 2013). Por su parte, hay cierta unanimidad en la crítica sobre que la música que Miles Davis creó para *Ascenseur…* supuso la confirmación del camino de música modal que ya había emprendido en su álbum *Miles Ahead* (1957) y que consolidaría definitivamente en *Kind of Blue* (1959), con el que comparte un proceso de creación análogo.

Fig. 08. *Jeanne Moreau y Miles Davis pasándolo bien la noche que se grabó la música de* Ascenseur pour l'échafaud *(Malle, 1957).*

Louis Malle fue inmediatamente consciente de que habían hecho algo único, y que la leyenda de la película se iba a construir alrededor de su banda sonora. Lo corroboran bastantes autores que coinciden en que estamos ante una película inolvidable que muy pocos recordarían si Miles Davis no le hubiera puesto música (Carr, 1998).

Como anécdota final, digamos que no serán pocas las personas que habrán caído rendidas ante la belleza de las imágenes de una seductora Jeanne Moreau perdida en la noche de París y para siempre asociada a la trompeta de Miles Davis… y seguramente quedarán sorprendidas al saber que, según confesó el propio Miles con su sarcasmo habitual, la mayor contrariedad que afrontó durante la grabación fue que la Moreau no mantenía el ritmo al caminar… (Szwed, 2002, p. 170) ¡No está mal para la secuencia considerada la más exitosa mezcla de jazz y cine! (Gabbard, 2016).

4. PROSPECTIVA

Hemos prestado en la sección anterior una atención especial a dos películas que de alguna manera supusieron un hito en las relaciones del jazz y el cine, y que presentan características tanto comunes como diferenciales. Nos referimos a *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), de Louis Malle con música de Miles Davis, y a *Anatomy of a Murder* (1959) de Otto Preminger, con música de Duke Ellington. Ambas son producciones de finales de la década de 1950, con un crimen en el centro de la trama, y en las que el protagonismo absoluto en la autoría de la banda sonora musical recae por vez primera en músicos de jazz muy célebres, afroamericanos para más señas. En el lado de los contrastes, Preminger era un director consagrado y gran conocedor de la maquinaria cinematográfica de Hollywood, mientras que Malle era un joven debutante, más preocupado en las innovaciones formales que acabaron cuajando en corrientes estéticas como la *Nouvelle Vague* (ver párrafo siguiente). A su vez, Ellington era ante todo un compositor, mientras que Davis era un notable improvisador… y precisamente por esas aptitudes los buscaron los directores respectivos. Curiosamente, a pesar de los éxitos cosechados, ninguna de las dos fórmulas como tales se repitió en años posteriores. Sin embargo, sí que dejaron una huella persistente, consolidando una manera de crear una música de jazz que estableciera una atmósfera específica y muy especial, entroncada con la acción, en muchos casos como contrapunto.

A estas dos películas paradigmáticas, podemos añadir una tercera, que además sería representación primigenia de otra categoría en las relaciones entre el jazz y el cine: *Shadows* (John Cassavetes, 1959) y el «cinejazz». Este sería algo parecido a un cine que quiere ser jazz, un «cine como jazz», tanto en su planteamiento como en su desarrollo y ejecución, un cine en el que la libertad y la improvisación desempeñan un papel esencial. *Shadows* es la ópera prima de Cassavetes como director[6], que incluso en sus fotogramas advierte explícitamente de que se trata de una improvisación. Una improvisación en la que juega un papel importante la música, también libre e improvisada, de Charles Mingus, uno de los paladines de lo que por entonces se llamaba *free jazz*, *new thing*, u otras denominaciones igualmente significativas. Esta tendencia, en muchos casos experimental, tuvo una cierta continuidad en los años 60 en cineastas como Shirley Clarke, Jean Rouch, Johan Van der Keuken, Jacques Rivette, Philippe Garrel, y por supuesto Jean-Luc Godard y el cine de la

6 En aquella época, John Cassavetes era el actor protagonista de la serie de televisión mencionada *Johnny Staccato*, en la que representaba el doble papel de detective privado y de pianista de jazz en sus ratos libres.

Nouvelle Vague en sus inicios. Por la parte del jazz, Mal Waldron, Jackie McLean, Freddie Redd, Martial Solal, Willem Breuker, y otros. Paradójicamente, como demuestra la filmografía de Godard, la independencia entre música e imagen en los postulados estéticos de la *Nouvelle Vague*, permite que la música de jazz desaparezca pronto de este «cinejazz»; pero estos son aspectos que requieren un análisis más pormenorizado del asunto, como en el ensayo de Mouëllic (2000), al que dirigimos al lector interesado.

En esta breve prospectiva, es importante destacar el ya comentado resurgir del cine negro en los 60 y la importancia de los compositores de Hollywood y de televisión, músicos de jazz o claramente influenciados por el jazz. También merece una mención, aunque sea escueta, el rock, que ya había hecho su aparición como música popular, y la gran competencia que supuso con el jazz, en todos los aspectos, no solo en el cine. Podemos seguir mencionando corrientes y casos concretos de relaciones entre jazz y cine a lo largo de estas últimas seis décadas, a veces paradigmáticos y en ocasiones tan anecdóticos y cercanos como los del propio cine español. Sin embargo, consideramos que el tema es muy amplio, y que merece una profundidad que los límites de este trabajo no pueden hacerle justicia.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Aguilar, C., *Cine y Jazz*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2013.

Aguilar, C. *Guía del Cine,* Ediciones Cátedra. Madrid, 2014.

Butler, D., «Film Noir and Music», en Mervyn Cooke & Fiona Ford (eds) *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2016.

Carr, I., *Miles Davis. The Definitive Biography*. William Collins. London, 1998.

Cooke, M., *Jazz and its influence. In A History of Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008.

Davis, M. & Quincy T., *Miles. The Autobiography*. Touchtone. New York, 1990.

Ellington, E.K., *Music Is My Mistress*. Doubleday. New York, 1973.

Gabbard, K., «Another Other History of Jazz in the Movies», en Mervyn Cooke & Fiona Ford (eds) *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2016.

García-Herráiz, F., «El músico de jazz en el cine». *Cuadernos de Jazz*, 18, (1993), pp. 31-36.

Gioia, T., *The History of Jazz*. Oxford University Press. Oxford-New York, 2011.

Holiday, B., [1956], *Lady Sings The Blues*. Tusquets Editores. Barcelona, 2004.

Lindt, L., *Historias curiosas del jazz*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2011.

Meeker, D., *Jazz in the movies. A Guide to Jazz Musicians 1917-1977*. Talisman Books. London, 1977.

Mouëllic, G., *Jazz et cinéma*. Editions Cahiers du cinéma, 2000.

Shipton, A. *A New History of Jazz*. 2nd ed. Bloomsbury Academic. London-New York, 2007

Smith, E., «Films». In Barry Kernfeld (ed) *The New Grove Dictionary of Jazz*. McMillan Press. London, 1988, pp. 375-386.

Szwed, J., *So What: The Life of Miles Davis*, Arrow Books, London, 2002.

Teachout, T., *Duke. A Life of Duke Ellington*, Penguin, New York, 2014.

Teachout, T., *Pops. A Life of Louis Armstrong,* First Mariner Books, Boston-New York, 2010.

Waller, M. & Calabrese, A., *Fats Waller*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

Whitehead, K., *Play the way you feel. The Essential Guide to Jazz Stories on Film*. Oxford University Press, Oxford, 2020.

ANEXO

Relación de películas citadas en este artículo, con su título de estreno en español y el enlace de acceso gratuito a diversas plataformas en línea.[7]

Anatomy of a murder (Preminger, 1959). *Anatomía de un asesinato.*
https://archive.org/details/1959-anatomy-of-a-murder-anatomia-de-un-asesinato-otto-preminger-vose

Artists and Models (Walsh, 1937). *Artistas y modelos.*
https://www.youtube.com/watch?v=h5BR3wcJL34

Ascenseur pour l'échafaud (Malle, 1957). *Ascensor para el cadalso.*
https://www.youtube.com/watch?v=Ifsm15h-KZ8
https://www.youtube.com/watch?v=RlSkpnNAPwE

Asphalt Jungle, The (Huston, 1950). *La jungla de asfalto*
https://www.youtube.com/watch?v=IXrP6Uo4nUI

Ball of Fire (Hawks, 1941). *Bola de fuego.*
https://www.youtube.com/watch?v=sVGf8uQzKkY
https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/peliculas/bola-de-fuego-29884#lg=videos&slide=0

Belle of the Nineties (McCarey, 1934). *No es pecado.*
https://www.youtube.com/watch?v=kECuMV3T8xs

Benny Goodman Story, The (Davies, 1955). *La historia de Benny Goodman.*
https://www.imdb.com/video/vi3401498649/?playlistId=tt0047873&ref_=tt_pr_ov_vi

Big Sleep, The (Hawks, 1946). *El sueño eterno.*
https://vk.com/video-148033342_456240147

Birth of the Blues, The (Schertzinger, 1941). *El nacimiento del Blues (Sabroso y Picante).*
https://www.youtube.com/watch?v=8Gt4qqSGH_A

Black and Tan (Murphy, 1929).
https://www.youtube.com/watch?v=Iox-VQTSPUU

Cabin in the sky (Minnelli, 1943). *Una cabaña en el cielo.*
https://www.imdb.com/video/vi1848885017/?playlistId=tt0035703&ref_=tt_ov_vi

Carmen Jones (Preminger & Bizet, 1954).
https://www.operaonvideo.com/carmen-jones-movie-1954/

7 Si no funciona el hipervínculo, se aconseja copiar y pegar en el campo correspondiente del navegador.

Check and double check (Brown, 1930).
https://www.youtube.com/watch?v=CoidcEyyDYM

Children of Jazz (Storm, 1923). *Los súbditos de su majestad el Jazz Band.*

Citizen Kane (Wells, 1941). *Ciudadano Kane.*
https://www.imdb.com/title/tt0033467/

Double Indemnity (Wilder, 1944). *Perdición.*
https://www.tokyvideo.com/es/video/perdicion-billy-wilder-1944

Every day's a Holiday (Sutherland, 1938).
https://www.youtube.com/watch?v=-CkkRAzjahA

Fallen Angel (Preminger, 1945).
https://www.youtube.com/watch?v=LIHcAkeSlP0

Five Pennies, The (Shavelson, 1959). *Tu mano en la mía.*
https://www.youtube.com/watch?v=Pgl0zWGwfZ0

Gene Krupa Story, The (Weis, 1959). *La historia de Gene Krupa.*
https://www.youtube.com/watch?v=XT1b3FfOsCM

Glenn Miller Story, The (Mann, 1953). *Música y lágrimas.*
https://vk.com/video260211037_456239401

Going Places (Enright, 1938).
http://projazz.net/louis-armstrong-jeepers-creepers-mutiny-in-the-nursery-going-places-1938-film/

Hallelujah! (Vidor, 1929).
https://www.imdb.com/video/vi441564953/?playlistId=tt0019959&ref_=tt_pr_ov_vi

Hit Parade of 1937 (Meins, 1937). *The Hit Parade.*

Hollywood Hotel (Berkeley, 1937).
https://www.youtube.com/watch?v=QkPkHv8KnBs

Hooray for Love! (Lang, 1935). *Viva el amor.*
https://www.youtube.com/watch?v=IhJZYDDKWMA

I Want To Live (Wise, 1958). *Quiero Vivir*
https://www.imdb.com/video/vi3768631321/?playlistId=tt0051758&ref_=tt_ov_vi

Jammin' the blues (Mili, 1944).
https://www.dailymotion.com/video/x5hl803

Jazbo Sheriff, The (Arbuckle, 1918). *El Sheriff.*

Jazz and Jailbirds (Howe, 1919).

Jazz Bandits, The (Del Ruth, 1920).

Jazz Monkey, The (Campbell, 1919).

Jazz on a summer's day (Stern, 1960). *Jazz en un día de verano.*
https://www.youtube.com/watch?v=uE5ExjDIzIQ

Jazz Singer, The (Crosland, 1927). *El cantor de jazz.*
https://www.filmaffinity.com/es/film918929.html

King of Burlesque (Lanfield, 1935). *El rey del bataclán.*
https://www.facebook.com/Fats.Waller.Jam.and.Jive/videos/king-of-burlesque-1935/2975929345781770/

King of Jazz, The (Anderson, 1930). *El rey del jazz.*
https://www.youtube.com/watch?v=nDzXHnTYjZM

Laura (Preminger, 1944).
https://www.tokyvideo.com/es/video/laura-1944

Les Amants (Malle, 1958). *Los amantes.*
https://www.youtube.com/watch?v=o0B8LqiReuQ

Les Liaisons Dangereuses (Vadim, 1959). *Las relaciones peligrosas.*
https://www.filmaffinity.com/es/film557021.html

Man with the Golden Arm, The (Preminger, 1955). *El hombre del brazo de oro.*
https://www.youtube.com/watch?v=qFxWPA_xpfs

Murder at the Vanities (Leisen, 1934). *El crimen del Vanities.*
https://www.youtube.com/watch?v=uQMXY4zkHV4

New Orleans (Lubin, 1947).
https://www.youtube.com/watch?v=Mgp6Etsy_WI

Odds Against Tomorrow (Wise, 1959). *Apuestas contra el mañana.*
https://www.youtube.com/watch?v=_Pw1MzLceQo

Orphée (Cocteau, 1949). Orfeo.
https://www.youtube.com/watch?v=1IZIwV7c3os

Out Of The Past (Touneur, 1947). *Retorno al pasado.*
https://archive.org/details/retornoalpasado1947castellanocrisi

Pete Kelly's Blues (Jack Webb, 1955). *El Blues (Los Blues) de Pete Kelly.*
https://www.imdb.com/video/vi2867511321/?playlistId=tt0048484&ref_=tt_pr_ov_vi

Porgy and Bess (Preminger & Gershwin, 1959).
https://www.youtube.com/watch?v=YIdrZxaP-gE

Rhapsody in Black and Blue (Scotto, 1932).
https://www.youtube.com/watch?v=ThudMtzD3Io

Rendez-vous de juillet (Becker, 1949). *Cita en julio.*
https://www.youtube.com/watch?v=BfdepH4yMd4

Sait-on jamais? (Vadim, 1957). *No Sun In Venice.*
https://www.youtube.com/watch?v=hz19CdCksUI

Shadows (Cassavetes, 1959). *Sombras.*
https://archive.org/details/shadows-john-cassavetes-1959

Song Is Born, A (Hawks, 1948). *Nace una canción.*
https://www.youtube.com/watch?v=YxGUt1E8R0w

Sound of Jazz, The (Smight, 1957).
https://www.youtube.com/watch?v=OyykMHvDT88

St. Louis Blues (Murphy, 1929).
https://www.youtube.com/watch?v=3oF1tevxnGM

St. Louis Blues (Reisner, 1958).
https://youtu.be/cvSUIQyNCBU

Stormy Weather (Stone, 1943).
https://www.imdb.com/video/vi2761671705/?playlistId=tt0036391&ref_=tt_ov_vi

Streetcar Named Desire, A (Kazan, 1951). *Un tranvía llamado deseo.*
https://www.filmaffinity.com/es/film953782.html

Third Man, The (Reed, 1949). *El tercer hombre.*
https://www.filmaffinity.com/es/film357391.html

Young Man With a Horn (Curtiz, 1949). *El trompetista.*
https://www.filmaffinity.com/es/film735110.html