

# La cara amable del jazz clásico: Louis Armstrong y *Alta sociedad* (*High Society*, Charles Walters, 1956)

Josep Pedro\*  
Begoña Gutiérrez-Martínez\*\*

Recibido: 09.06.2022 — Aceptado: 20.06.2022

## Titre / Title / Titolo

Le visage aimable du jazz classique: Louis Armstrong et *Haute Société* (*High Society*, Charles Walters, 1956)

The kind face of classic jazz: Louis Armstrong and *High Society* (Charles Walters, 1956)

Il volto gentile del jazz classico: Louis Armstrong e *Alta società* (*High Society*, Charles Walters, 1956)

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo estudia las formas de representación del jazz en tanto tradición afroamericana. En concreto, se centra en sus implicaciones socioculturales y políticas a partir de la figura de Louis Armstrong como representante de la cara amable del jazz clásico. El jazz es un género musical marginal en sus inicios, que adquiere una destacada presencia mainstream a través de su integración en las industrias culturales, lo cual suscita preguntas sobre las formas en las que representa. En primer lugar, abordamos la naturaleza multidimensional de la música en relación con una noción dinámica de imaginario. Además, indagamos en las políticas de la representación empleadas en la música popular a través del jazz clásico, considerando la identidad étnico-racial y las nociones de pose y corte. Por otra parte, realizamos un análisis sociosemiótico de *Alta Sociedad* (*High Society*, Charles Walters, 1956), un musical hollywoodiense en el que el Armstrong se interpreta a sí mismo.

Cet article étudie les formes de représentation du jazz en tant que tradition afro-américaine. Plus précisément, il se concentre sur ses implications socioculturelles et politiques en s'appuyant sur la figure de Louis Armstrong en tant que représentant du visage sympathique du jazz classique. Le jazz est un genre musical marginal à ses débuts, qui acquiert une présence dominante grâce à son intégration dans les industries culturelles, ce qui soulève des questions quant à ses modes de représentation. Tout d'abord, nous abordons la nature multidimensionnelle de la musique en relation

avec une notion dynamique de l'imaginaire. En outre, nous étudions les politiques de représentation employées dans la musique populaire à travers le jazz classique, en considérant l'identité ethno-raciale et les notions de pose et de coupe. En outre, nous effectuons une analyse socio-sémiotique de *Haute Société* (*High Society*, Charles Walters, 1956), une comédie musicale hollywoodienne dans laquelle Armstrong joue son propre rôle.

This article studies the forms of representation of jazz as an African-American tradition. Specifically, it focuses on its socio-cultural and political implications, based on the figure of Louis Armstrong as a representative of the kind face of classic jazz. Jazz was a marginal musical genre in its early days, and it acquired a prominent mainstream presence through its integration into the cultural industries, raising questions about the ways in which it is represented. First, we address the multidimensional nature of music in relation to a dynamic notion of the imaginary. Furthermore, we investigate the politics of representation employed in popular music through classic jazz, considering ethnic or racial identity and the notions of pose and cut. Furthermore, we carry out a socio-semiotic analysis of *High Society* (Charles Walters, 1956), a Hollywood musical in which Armstrong plays himself.

Questo articolo studia le forme di rappresentazione del jazz come tradizione afroamericana. In particolare, si concentra sulle sue implicazioni socio-culturali e politiche basate sulla figura di Louis Armstrong come rappresentante del volto amichevole del jazz classico. Il jazz è un genere musicale marginale agli esordi, che acquisisce una presenza mainstream di rilievo grazie alla sua integrazione nell'industria culturale, sollevando interrogativi sui modi in cui viene rappresentato. In primo luogo, affrontiamo la natura multidimensionale della musica in relazione a una nozione dinamica di immaginario. In secondo luogo, indaghiamo la politica di rappresentazione impiegata nella musica popolare attraverso il jazz classico, considerando l'identità etno-razziale e le nozioni di posa e taglio. Inoltre, si effettua un'analisi socio-semiotica di *Alta società* (*High Society*, Charles Walters, 1956), un musical hollywoodiano in cui Armstrong interpreta se stesso.

\* Universidad Carlos III de Madrid.

\*\* Universidad Internacional de La Rioja.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Músicas populares, jazz, Louis Armstrong, *Alta Sociedad*, política de la representación.



Musique populaire, jazz, Louis Armstrong, *High Society*, politique de représentation.



Popular music, jazz, Louis Armstrong, *High Society*, politics of representation.



Musica popolare, jazz, Louis Armstrong, *High Society*, politica della rappresentazione.



## 1. Introducción

Desarrollado a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el sur de EE.UU., el jazz es, en sus inicios, un género marginal, asociado a la comunidad afroamericana, e inmerso en un duro contexto de discriminación «racial» contra las personas negras. En el marco de la Gran Migración afroamericana, de manera análoga a lo que sucede con el blues, también el jazz viaja y se desarrolla en grandes ciudades del norte como Chicago, Nueva York y Los Ángeles.

En la evolución del jazz tradicional y su integración en el sector musical encontramos significativos conflictos relacionados con la cuestión «racial». Entre ellos podemos destacar el hecho de que la considerada primera grabación de jazz, «Dixieland Jass Band One Step» / «Livery Stable Blues» (Victor, 1917), fuese realizada por una formación de músicos blancos, Original Dixieland Jass Band, seis años antes de que la banda a la que habían imitado, King Oliver y su Creole Jazz Band, pudiese hacerlo. No obstante, pese a las complicaciones, músicos afroamericanos excepcionales como Louis Armstrong, Fats Waller, Duke Ellington y Louis Jordan, entre otros, logran triunfar tanto entre el público especializado como a un nivel más *mainstream*.

Natural de Nueva Orleans, el célebre cornetista, trompetista y cantante afroamericano Louis Armstrong (1901-1971) se convierte en una estrella nacional a partir de su migración a Chicago en 1922. Allí le acoge su mentor King Oliver en la Creole Jazz Band. Durante este periodo, también forma parte de la orquesta de Fletcher Henderson, participando en grabaciones junto a cantantes de *classic* blues como Ma Rainey, Bessie Smith y Alberta Hunter. No obstante, alcanza sus principales éxitos con sus propios proyectos, inaugurados en 1925 con Louis Armstrong and His Hot Five. Con ellos graba temas de referencia en las tradiciones del jazz y el blues, como «Heebie Jeebies» (1926), «Potato Head Blues» (1927), «Muggles» (1928) y «West End Blues» (1928).

Gradualmente, Louis Armstrong se convierte en un embajador internacional de la música afroamericana y el 28 de septiembre de 1955 se embarca en una gira europea de tres meses (Riccardi, 2011). De hecho, Armstrong actúa en Barcelona el 23 de diciembre de 1955, cuando es recibido, no solo como «el indiscutible rey del jazz», sino también como «el fenómeno musical más importante de nuestro tiempo» (Montsalvatge; véase Pedro, 2017). Esas interpretaciones en vivo están registradas en el disco *Louis Armstrong & His All Stars. Historic Barcelona Concerts at the Windsor Palace 1955* (Fresh Sound Records, 2000). Apenas una década después, el cantante-trompetista de Nueva Orleans publicó la canción «Hello, Dolly!» (1964), que se convirtió en su disco más vendido. Su interpretación arrebató el primer puesto en las listas de éxitos a The Beatles, lo cual da una idea de la popularidad y relevancia continuada de Armstrong.

La participación de Louis Armstrong en el cine hollywoodiense ilustra su estatus como artista *mainstream*, capaz de interpelar a distintos públicos (*crossover*), y también los vínculos entre la industria musical y la audiovisual. Distribuida por Metro Goldwyn-Mayer, *Alta Sociedad* (*High Society*, Charles Walters, 1956) es un musical clásico; un *remake* transformado y en color de la comedia romántica en blanco y negro *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940),

basado en la obra de teatro *The Philadelphia Story* (Philip Barry, 1939). Cronológicamente, el estreno de *High Society* el 17 de julio de 1956 se sitúa apenas unos meses después de las actuaciones de Armstrong en Barcelona. Le acompaña la misma banda, *The All-Stars*: Edmond Hall (clarinete), Trummy Young (trombón), Billy Kyle (piano), Arvell Shaw (bajo) y Barrett Deems (batería). Además, en este film, Louis Armstrong y el resto de la banda ponen en escena sus identidades como músicos de jazz; no representan a personajes de ficción, si bien se integran en un universo ficcional y de representación audiovisual y cultural.

A continuación, abordamos la naturaleza multidimensional de la música en relación al concepto de imaginario dinámico. Además, indagamos en las políticas de la representación empleadas en la música popular, considerando la identidad étnico-racial y las nociones de pose y corte. Finalmente, realizamos un análisis sociosemiótico de *High Society*, un film hollywoodiense en el que el Louis Armstrong se interpreta a sí mismo.

## 2. La naturaleza multidimensional de la música

Uno de los aspectos fundamentales de la investigación sobre músicas populares es su multidisciplinariedad. Se investiga desde la musicología y la etnomusicología, desde la sociología, la antropología, la comunicación, la literatura y los estudios culturales en un sentido amplio. Este hecho nos advierte de las múltiples perspectivas teóricas y metodológicas que han definido este campo de estudio. Además de las mencionadas, hay que destacar los estudios sobre música popular, desarrollados inicialmente como *popular music studies* (Jordán y Smith). En este caso, desarrollamos una mirada interdisciplinar centrada en el ámbito de la comunicación y en una perspectiva de análisis sociosemiótica.

Para poder traducir y operar en esta complejidad, destacamos una idea clave sobre la música que enten-

demos como punto de partida fundamental: la multidimensionalidad de la música, que incluye dimensiones sonoras, verbales, musicales-textuales, comunicativas, económicas, industriales, visuales, audiovisuales, emocionales, identitarias... Por ello, sus sentidos son múltiples y dinámicos. Se hallan en disputa y en permanente proceso de reconstrucción. Así, en consonancia con la tradición de la semiótica y los estudios culturales, indagamos en la relación entre las músicas populares y los medios audiovisuales, en este caso el cine, en relación con aspectos textuales y pragmáticos. Asumimos una noción amplia del texto (escrito, visual, verbovisual, musical...), e incidimos también en los contextos, situaciones y efectos generados en el ámbito de la comunicación.

El concepto de imaginario, aplicado al conjunto de la música popular o a alguno de sus múltiples géneros, también resulta clave a la hora de reconocer los sentidos, los contextos y las relaciones intertextuales manifestadas en las obras e interpretaciones musicales. Un imaginario es «un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos y que conciernen a una función simbólica» (Wunenbuser, 15). El reconocimiento de esas constelaciones imaginarias asociadas a la música y a sus géneros permite comprender con mayor claridad una sugerente declaración del escritor Manuel Vázquez Montalbán (XII): «La canción es un medio de comunicación prácticamente audiovisual, puesto que rara vez una canción se desliga de su intérprete». De hecho, las canciones están asociadas a las múltiples imágenes que acompañan a la música y a su escucha, y también son capaces de generar más imágenes asociadas a diferentes experiencias, emociones y sentimientos de los participantes. Así, podemos referirnos a la variedad de imágenes de los artistas, así como a portadas de discos, fotografías, videoclips, publicaciones en redes sociales, películas, series de televisión, anuncios publicitarios y demás textos del ecosistema mediático contemporáneo.

## 2.1. Músicas populares y política de la representación

Para analizar el sentido de las distintas formas de representación de la música popular, partimos del vínculo entre la música y su contexto e imaginario. Tomamos como principal referencia el desarrollo histórico de la música afroamericana, partiendo de la tradición del jazz y de su integración en la industria musical y la cultura de masas. Esta selección se debe al reconocimiento de que la historia de la música negra en EE.UU. está fuertemente marcada por la experiencia étnico-racial en este territorio, lo cual ha afectado tanto a las relaciones sociales y profesionales de sus protagonistas, como a las formas en las que son y escogen ser representados.

El íntimo y complejo vínculo entre la historia de la música afroamericana y la comunidad afroamericana ha sido ampliamente asumido y explorado por autores de referencia como Amiri Baraka, Angela Davis o Albert Murray. Baraka (ix-x) plantea una historia del blues desde la experiencia traumática de la esclavitud, e incide en la relación dialéctica entre música y vida afroamericana: «En cada coyuntura, vuelta o giro, a medida que la gente negra se transformaba, también lo hacía su música característica. Me resultó enfáticamente claro que, al analizar la música, podías ver con cierta precisión el qué y el cuándo de ese cambio». A partir de ahí, elabora una perspectiva cultural centrada en la continuidad y el cambio en la tradición musical afroamericana, que define con conceptos como *blues continuum*.

Históricamente, el contacto de los músicos negros con la industria musical y del entretenimiento ha conllevado la complicada gestión de relaciones inter-culturales o inter-«raciales» entre personas «blancas» y «negras». En esta negociación entran en juego complejos procesos de identidad, desarrollo profesional, imagen personal, estilo y representación. En este sentido, nos centramos en representaciones de músicos afroamericanos de jazz tradicional, concretamente en Louis Armstrong, para preguntarnos por las transformaciones e implicaciones de los modos de representación de los

artistas en el marco de las industrias culturales y los medios de comunicación. De acuerdo con Stuart Hall (30), «solamente a través del modo en que nos representamos e imaginamos a nosotros mismos podemos descubrir cómo somos constituidos y quiénes somos. No hay escapatoria de la política de la representación». Por ello, el estudio de las formas de representación de los artistas plantea retos y preguntas de gran interés para el conocimiento de la música y la cultura popular.

Para la discusión de las imágenes representativas de las formas de representación de los músicos, nos apoyamos en las categorías de pose (momento privilegiado) y corte (instante cualquiera), desarrolladas por Gilles Deleuze. Son dos categorías ideales, entrelazadas y que se confunden continuamente, especialmente en las representaciones asociadas a la presentación de la persona en la vida cotidiana (en palabras de Goffman), la actuación musical o la performance artística. Por tanto, se trata de reconocer interrelaciones y de aproximarnos al juego de representaciones entre poses y cortes que van transformando el imaginario de las músicas populares. Además, la reflexión sobre pose y corte nos acerca al desarrollo de máscaras artísticas; a la identidad representada del artista y a su potencial transformación.

Por una parte, la pose está relacionada con la captación del instante privilegiado y la puesta en juego de elementos formales trascendentes. Pensemos en los esquemas simbólicos representados a lo largo de la historia del arte, o en el sentido dinámico y simbólicos de portadas de discos y videoclips. La tradición del instante privilegiado suele implicar un procedimiento alegórico y/o la presentación de un instante privilegiado como momento narrativo más «informativo». En contraste, el corte remite a la captación de un instante cualquiera, a la articulación del movimiento a partir de elementos materiales inmanentes (Deleuze, 17). Se trata, idealmente, de una representación más «natural» o documental del objeto, donde la cámara actúa como testigo transparente de la acción. Por el contrario, la presencia de la cámara en la pose está marcada generalmente por una mayor atención frontal de las personas representadas.

Como categoría intermedia entre pose y corte, destacan las imágenes representativas de la pose con ilusión de corte, o de la retórica del instante cualquiera. Se trata de un tipo de representación posada, pero que trata de dar la impresión de ser un instante cualquiera. De hecho, se trata de un tipo de representación predominante en las redes sociales y muy empleado en el ámbito del sector musical y cultural. Esta sensación de corte representa idealmente la interrupción casual en la cotidianidad de un músico, artista o *celebrity*, y tiende a asociarse con su naturalidad y autenticidad. Se trata, en cualquier caso, de una noción de autenticidad mediada por la tecnología y articulada en relación a un sistema de convenciones consolidado.

Aplicar esta mirada al jazz resulta de particular interés, puesto que es una música de orígenes marginales, populares, que alcanzó un éxito masivo y global sin precedentes, y cuya presencia *mainstream* y aceptación institucional dio paso a una supuesta *elitización* cultural. Junto a las connotaciones y las prácticas populares que siguen definiéndolo, el imaginario del jazz está también asociado a la música culta y la alta cultura. En este caso, se trata de explorar los vínculos entre la música jazz y los textos visuales y audiovisuales vinculados a ella, así como su conexión con factores socioculturales y políticos.

## 2.2. La cara amable del jazz y el controvertido caso de Louis Armstrong

Nos centramos en el jazz clásico o tradicional, donde identificamos un gran modo de representación que llamamos «la cara amable del jazz clásico». Se caracteriza por la prevalencia de la pose y la sonrisa por parte del músico de jazz. Así, a través del ejemplo de Louis Armstrong en tanto figura de referencia, nos aproximamos a la construcción del imaginario visual y musical del jazz clásico, donde el estudio del género implica también un acercamiento a los valores y formas de representación en sociedad.

En la figura 1 observamos la portada de un disco recopilatorio que reúne las históricas grabaciones de



Figura 1. Louis Armstrong – Hot Fives & Hot Sevens (Recopilación CD, UK, 1995) (fuente: Discogs)

Armstrong junto a «His Hot Five» y «His Hot Seven» (1925-1928). La imagen presenta al cantante-trompetista elegante y relajado. La joven estrella posa sonriente y mirando a la cámara, mientras sostiene su trompeta. Se trata de una imagen representativa de la cara amable del jazz clásico, un modo de representación en el que predomina la pose, la buena disposición y la sonrisa al público. A través de este tipo de imágenes de sus estrellas, el jazz se asocia a imágenes y valores positivos. Se trata de un momento privilegiado, donde el artista aparece en su presentación ante el público.

Durante su larga carrera profesional, desarrollada entre las décadas de 1920 y 1970, Armstrong mantuvo este tipo de representación alegre y reconfortante, ilustrativa de la cara amable del jazz clásico y compartida por muchos de los músicos de su generación. Se convirtió en una estrella del jazz y de la música popular, innovador y trompetista e inconfundible cantante, capaz de erigirse en símbolo nacional hasta representar a EE.UU. en múltiples países de Europa, África, Asia y Latinoamérica (Von Eschen). Respecto a la década de 1950, en

la que se enmarca *High Society* (1956), hay que destacar que el jazz fue empleado como un arma estratégica de la guerra fría cultural estadounidense (véase Berkeley, Iglesias, Mix y Von Eschen).

Como otros músicos afroamericanos de jazz clásico y moderno, Armstrong participó en giras internacionales financiadas por el Departamento de Estado de EE.UU. y, con su imagen afable y risueña, proyectó la idea del *American way of life* a través de su presencia y su música. Desde la perspectiva de los medios, destaca la labor del influyente programa de radio *Voice of America Jazz Hour*, dirigido por Willis Conover desde 1955 a 1996 en una emisora pública internacional radicada en Washington, *Voice of America*. En él encontramos una combinación entre la divulgación del jazz y la propaganda cultural a través de la asociación del jazz con la libertad y la cultura estadounidense, incluso con la esencia de la nación (véase Dillard; Ripmaster). Se tiende a destacar la interacción participativa propia del jazz; el equilibrio entre voz individual y colectiva, y la representación de los valores democráticos, apreciables en la interpretación musical.

En un momento de emergencia del movimiento afroamericano por los derechos civiles, la mayor visibilidad institucional adquirida por el jazz en el contexto de guerra fría de los años cincuenta también conllevó una mayor conversación y exigencia respecto a las implicaciones políticas de las interpretaciones artísticas y la representación pública del artista. En contraste con la cara amable del jazz clásico, el jazz moderno implicó un cambio en la representación visual del género, donde la pose frontal y la sonrisa van perdiendo relevancia. Esa distancia creciente, impregnada de lecturas y connotaciones políticas, queda ilustrada por testimonios como el del trompetista de bebop Howard McGhee: «Los músicos más mayores hicieron lo que tenían que hacer. Pero en la época en la que surgimos nosotros no teníamos que hacer esas cosas, ¿sabes? Simplemente pensamos que éramos gente liberada y actuamos como tal» (Deveaux, 167).

El carácter cómico y la identidad sureña de Louis Armstrong contribuyeron a su relación ambivalente

con el movimiento afroamericano por los derechos civiles. Parte de la comunidad afroamericana comprendió su presencia pública y su representación simbólica de la propia comunidad en relación al personaje de *Uncle Tom* (tío Tom), conocido por ser sumiso y displicente ante el poder. Según Riccardi (2020), Armstrong era consciente de estas acusaciones y se sentía molesto por ello.

Además, el músico de Nueva Orleans tuvo que hacer frente a críticas contra su interpretación de «When It's Sleepy Time Down South», una canción emblemática en su repertorio. Su letra fue controvertida por la representación estereotipada e idealizada del sur, así como por el uso del término *darkies* (morenos) para referirse a personas afroamericanas. Se quemaron copias del disco como protesta, lo cual forzó a Armstrong a grabar una reedición con la letra revisada (Brothers, 2014, 28); «*people*» (gente) reemplazó a «*darkies*», y se optó por «*folk*» en numerosas actuaciones. Inmerso en el debate, Armstrong defendió la canción a lo largo de su carrera y la interpretaba regularmente al principio de los conciertos, como uno de sus éxitos más reconocibles, que relacionaba con su propia experiencia como sureño (Riccardi, 2011, 59-61).

Por otra parte, Armstrong tuvo incidentes verbales con la administración del presidente Ike Eisenhower, cuando se atravesaron momentos críticos de la era del movimiento afroamericano de los derechos civiles. En septiembre de 1957 canceló su gira como embajador cultural de EE.UU. por la Unión Soviética, como protesta por el caso de «los nueve de Little Rock», Arkansas. En 1954, el caso *Brown vs. Board of Education* había declarado inconstitucional la segregación educativa. Alumnos negros fueron destinados a centros exclusivamente blancos hasta la fecha y la resistencia a su entrada fue tal que tuvo que intervenir el presidente Eisenhower en oposición al gobernador de Arkansas, Orval Faubus, que apoyó a los segregacionistas. En una célebre declaración al periodista Larry Lubenow, Armstrong llamó hipócrita al presidente y exclamó: «Por la manera en la que están tratando a mi gente en el sur, el gobierno puede irse al infierno» (véase Riccardi, 2020). Diez días después intervinieron y, según Riccardi (2020), muchos creyeron

que las palabras de Armstrong llevaron al presidente a actuar. En esta ocasión, sus declaraciones le valieron duras críticas de los sectores más conservadores, así como el seguimiento del FBI (véase FBI; Lehren).

Por todo ello, la figura de Louis Armstrong ha suscitado múltiples debates e interpretaciones. Gabbard (138) recoge la crítica de Adorno al jazz y declara que este olvida «los patrones de racismo de la industria cultural, que exigen la demasculinización de los intérpretes de jazz negros.» Además, argumenta que Armstrong utilizó regularmente la trompeta para expresar una masculinidad fálica con una gran cantidad de insinuaciones sexuales, que eran una parte esencial de la interpretación del jazz (*Ibid.*, 139). Incide en el tono, la velocidad y la intensidad emocional, aspectos ampliados por Armstrong, y distingue entre estilos de interpretación fálicos y post-fálicos.

Frente a la asociación con la figura del tío Tom, el escritor afroamericano Ralph Ellison enmarca a Louis Armstrong en la tradición del *trickster*, una figura pícaro, astuta, bromista y embaucadora, que emplea sus habilidades hasta transgredir límites y subvertir ciertas normas:

La licencia burlona de Armstrong y sus poderes embriagadores son casi isabelinos; se toma libertades con reyes, reinas y presidentes; enfatiza lo físico de su música con sudor, saliva y contorsiones faciales; realiza la hazaña mágica de hacer que la melodía romántica salga de una garganta de grava (Ellison, 67).

El crítico Marshall Stearns (190, 318-319) coincidió con esta aproximación, destacando cómo en una interpretación paródica de «All of Me» «Armstrong tiene un control total y de doble filo de la situación musical, bordando maravillosamente la máscara estereotipada, y disfrutando enormemente de todo el asunto». Ambos autores comparten el énfasis en el poder y el control de Armstrong sobre su propia actuación o performance. Y se sugiere una distancia consciente entre la persona y el personaje de Armstrong.

Si hacemos balance, destaca la compleja política de la representación de Louis Armstrong, que sigue sujeta a un particular escrutinio. Está definida por emociones de alegría y jovialidad musical, desarrolladas desde con-

diciones de pobreza y desigualdad y difundidas por el globo a través de las industrias culturales. También los sentimientos y discursos hacia Armstrong evolucionan con el paso del tiempo. Dizzy Gillespie (295-96), referente del jazz moderno que fue crítico con el personaje escénico de Armstrong, admitió que le prejuzgó y que, más tarde, empezó a reconocer «la sonrisa de Pops frente al racismo como su absoluta negativa a dejar que nada, ni siquiera la ira por el racismo, le robara la alegría de su vida y borrara su fantástica sonrisa».

En el marco de los estudios sobre música afroamericana, podemos conectar la discusión sobre Louis Armstrong en tanto *trickster* con el planteamiento de Lawson respecto al blues en tanto contracultura a Jim Crow. Si bien el éxito y la visibilidad pública de Armstrong complican su unívoca asociación contracultural, su innovadora carrera y éxito sin precedentes marcan un hito. En un contexto de discriminación racial por ley, es protagonista del desarrollo del jazz clásico y logra integrarse en el tejido de la cultura *mainstream*. Ese proceso está marcado por un aspecto central que señala Lawson: la necesaria negociación estratégica entre formas de acomodación a los imperativos del sistema de segregación de Jim Crow, y formas de resistencia cultural, que permitan evadir o subvertir normas sociales. En ese juego dialéctico, emerge la posibilidad de que representaciones y representantes de la comunidad afroamericana reconstruyan y negocien los límites de la esfera pública, la identidad y el imaginario cultural estadounidense.

### 3. *Alta Sociedad (High Society, Charles Walters, 1956)*

*Alta Sociedad* es un musical que reúne en su elenco a grandes artistas de la época clásica de Hollywood. Por una parte, Grace Kelly, en su último papel como actriz antes de convertirse en Princesa de Mónaco, interpreta a la protagonista, Tracy Samantha Lord. Se trata de una joven rica de Newport que se encuentra en la antesala de su boda con George Kittredge (John Lund). Por otra parte, el célebre cantante y *entertainer* Bing Crosby inter-

preta a su exmarido C. K. Dexter-Haven, que trata de recuperar el amor de la protagonista. A este triángulo amoroso se suman Mike Connor, reportero del corazón interpretado por Frank Sinatra, y Louis Armstrong, interpretándose a sí mismo y resultando un personaje clave en la narración y el desenlace de la trama.

### 3.1. Louis Armstrong: narrador del relato y cómplice del espectador

Como si de una ópera se tratase, el film comienza con una obertura instrumental que supera los cuatro minutos. En esta pieza sinfónica, que introduce el swing en su parte central, cobran protagonismo los violines y los cambios rítmicos que metaforizan los distintos estados anímicos que se van a poner en escena durante la película. Tras los títulos de crédito, una visión panorámica introduce al espectador en Newport, ciudad costera del estado de Rhode Island, conocida por sus mansiones veraniegas y por su hoy célebre festival de jazz, Newport Jazz Festival, fundado en 1954 por la *socialité* Elaine Lorillard y su marido Louis Lorillard. La localización y el paisaje de Newport (fig. 2) funcionan como signos indiciales que establecen una relación de continuidad entre la ciudad en la que nos situamos y la alta sociedad que la habita, en una clara referencia al título del film.

Mientras, Armstrong y sus All-Stars interpretan «High Society Calypso», una canción jazzística com-



Figura 3. Louis Armstrong y su banda interpretan «High Society Calypso»

puesta *ad hoc* por Cole Porter. Desde el inicio, el film pone en escena el contraste entre el contexto sociocultural y económico en el que va a transcurrir la acción y el de los músicos de jazz afroamericanos que se adentran en él desde una posición externa. La constatación de esta relación de oposiciones –la alta sociedad asociada a las mansiones versus la cultura popular representada por el jazz– va a funcionar como un *leitmotiv* en la película.

Frente a los amplios paisajes costeros poblados por mansiones, Armstrong y sus músicos viajan en la parte trasera de un modesto autobús, donde interpretan la canción como parte de la historia. En consonancia con la cara amable del jazz clásico, destacan sus sonrisas, su alegría y su carácter desenfadado. En este número, Armstrong canta y relata la trama de la película, ofreciendo detalles de gran relevancia. Al tiempo que narra su llegada a Newport, explicita la diferenciación de clase a la que nos hemos referido. Por una parte, están los músicos, que «han estado durante años en espectáculos de variedades para intentar ganar dinero». Por otra, la «alta sociedad» con la que se van a encontrar.

Este encuentro es posible gracias a Dexter Haven, amigo de Armstrong y patrocinador en la historia del Festival de Jazz de Newport, al que se dirigen los músicos. Dexter se encuentra, por tanto, en un lugar intermedio, pues se trata de un personaje que pertenece a la alta sociedad y que, al mismo tiempo, compone e interpreta música jazz. En «High Society Calypso»,



Figura 2. Visión panorámica de Newport, ciudad costera del estado de Rhode Island



Figura 4. Cartel de la película *Alta Sociedad* (*High Society* Charles Walters, 1956)

Armstrong introduce el nombre de este protagonista y se refiere a su historia amorosa, señalando que está «*nursin' the blues*», cultivando o jugando con los blues en tanto sentimiento de pérdida amorosa. Además, Armstrong anima a Dexter a detener la boda de su ex Tracy Samantha con otro hombre, una tarea con la que él mismo y el sonido de su trompeta le ayudarán. De esta forma, la música jazz se relaciona desde este instante con las emociones, y Armstrong se erige como una figura capaz de manejar los hilos de este lío amoroso. Así, en su personaje confluyen dos figuras: el narrador

del relato y el ayudante, que actúa como escudero del protagonista. Además, Armstrong actúa como músico y *entertainer* mediante su acompañamiento musical y su carácter risueño y bromista. Su lugar en el cartel de la película da cuenta de su importancia, pero también de su rol como acompañante, situado en una posición ligeramente posterior a los protagonistas de la acción de la alta sociedad.

La canción inicial termina con la frase: «*Can you dig old Satchmo swingin' in the beautiful High Society?*» («¿Puedes entender al viejo Satchmo balanceándose en la hermosa Alta Sociedad?») y la separación entre canción e historia: «*end of song, beginning of story*» («fin de la canción, comienzo de la historia»). La pregunta interpela directamente al espectador, y contribuye a incrementar su complicidad con Armstrong, quien mira directamente al eje de la cámara. Al terminar la interpretación, los músicos se acercan a una de las mansiones en las que transcurrirá el film, bromeando sobre su majestuosidad, evidenciando la distancia social y económica que hay entre ellos y la alta sociedad. Dexter recibe a los músicos y pregunta a Armstrong por su gira europea (que ha incluido su visita a Barcelona).

### 3.2. La música seria frente a la vida alegre del jazz

Mientras Tracy Samantha abre los regalos de su inminente boda, los músicos ensayan. Interpretan «Samantha», una canción de jazz que el propio Dexter compuso para ella en un gesto de amor. Al escucharla, la protagonista pronuncia las siguientes palabras: «esa canción despreciable, barata y vulgar». Visiblemente molesta y alterada, se dirige a la mansión contigua en busca de su exmarido. Cuando se encuentran, ella le reprocha que no se haya convertido en un «compositor serio» (de música *clásica*, se entiende), sino en un «*juke-box hero*», es decir, un héroe de las gramolas, convertidas en signo de la música popular de mediados de siglo XX. Así, el tipo de música marca el sentido de clase y el valor de su contribución artística: la deseable música culta se



Figura 5. Louis Armstrong interpela al espectador al inicio del film



Figura 6. Louis Armstrong y su banda llegan en autobús a la mansión de Dexter



Figura 7. Louis Armstrong saluda al mayordomo

asocia a la alta sociedad, mientras que el jazz se relaciona con una noción despectiva de lo popular en tanto bajo, comercial y de mal gusto. De esta forma, se representan dos universos distintos a través de asociaciones de sentido e imaginarios opuestos.

A partir de este instante, se despliega el enredo amoroso de esta comedia romántica. De acuerdo con las convenciones del musical clásico, se van a suceder una serie de números musicales que van a poner en escena el triángulo amoroso entre Dexter, Tracy Samantha y George. Dexter trata de recuperar a Tracy Samantha por distintos medios. Primero, a través de su regalo de bodas, una maqueta del barco en el que celebraron su luna de miel, cuyo nombre es «*True Love*» («Amor Verdadero»). En este instante, el espectador se acerca, a través de una conversación entre Dexter y Tracy Samantha, a los motivos de su ruptura: «No sabía que querías un marido que fuera sumo sacerdote de una diosa», dice él. Más tarde, durante una discusión entre la protagonista

y su padre (Seth Lord), este le echará en cara su falta de «calidez» y «afecto». Una acusación a la que ella responderá: «No tengo nada de eso. Soy una diosa fría».

En este film, la música se asocia a los sentimientos de los personajes y también a la necesidad de la protagonista de conectar con sus propias emociones y dejar atrás una actitud endiosada y vanidosa. En este sentido, en una de las últimas escenas, la propia Tracy Samantha se dirigirá a su padre en los siguientes términos: «Ayúdame a bajar del pedestal». A lo que su padre responderá: «Cuidado con ese primer paso. Es una gran caída».

A lo largo de la obra, la música se emplea como mecanismo para crear ciertos marcos situacionales, narrativos y emocionales, entre ellos el marco para una declaración de amor. Lo observamos cuando Armstrong vuelve a aparecer en el minuto 58. En un comentario metadiscursivo, reflexiona sobre la historia de la película y dice que necesitan un cambio en la música, capaz de transformar la narración («*What we need is a little change in*



Figura 8. Armstrong y la banda interpretan «Samantha», canción compuesta por Dexter



Figura 9. Tracy Samantha escucha la canción de amor dedicada a ella



Figura 10. Bing Crosby y Louis Armstrong & His All-Stars interpretan «Now You Has Jazz»



Figura 11. Bing Crosby y Louis Armstrong actúan juntos

*the pace of music, junior*). A continuación, interpretan una balada de temática amorosa, cantada por Bing Crosby y que sirve de hilo conductor para establecer la relación entre la pareja. Cuando termina la pieza, Armstrong anuncia que las cosas se están poniendo más calientes («*Now we're getting warm*»).

La actuación definitiva de Louis Armstrong & His All-Stars tiene lugar transcurrida una hora y cinco minutos. En este caso, interpretan la canción «Now You Has Jazz» en la fiesta preboda de Tracy Samantha. Se trata de una interpretación didáctica, en la que se presentan los instrumentistas y los elementos constitutivos del jazz a un público de clase alta, inicialmente desconectado de esta música. Es la única escena en la que Crosby canta junto a Louis Armstrong. Durante la interpretación, Crosby presenta uno a uno a los seis mú-

sicos, empezando por la sección rítmica –batería, bajo y piano– y terminando con los instrumentos solistas –trompeta, clarinete y trombón–. El jazz es «algo positivo» y «terapéutico», canta Bing Crosby. Además, destaca la popularidad del jazz en distintos países del mundo. Entre ellos está Francia, donde, según canta Satchmo, se cultiva el gusto por el «Le Jazz Hot», el tipo de jazz tradicional que él representa.

Instantes después de esta interpretación, Dexter y Tracy Samantha se funden en un beso, adelantando el final feliz o *happy ending* de este relato clásico. Ayudada por la ingesta de champán y el ambiente musical jazzístico, la protagonista comienza a conectar con sus sentimientos, ese verdadero amor al que hacía referencia el barco de la luna de miel. Pero antes de llegar al final del relato, un último obstáculo se interpone entre los dos



Figura 12. Dexter y Tracy Samantha se casan



Figura 13. Armstrong & His All-Stars interpretan la marcha nupcial a ritmo de jazz



Figura 14. Satchmo, muy sonriente, se dispone a anunciar el fin del relato



Figura 15. Respaldo por sus músicos, Armstrong concluye la narración audiovisual

protagonistas. Se trata del personaje de Mike Connor, interpretado por Frank Sinatra. Mike y Tracy Samantha se convierten por un momento en pareja de baile musical, en un número romántico al que le sucederá un beso apasionado. Así, por un instante, el enredo amoroso se complica todavía más y el suspense se sostiene hasta la mañana siguiente.

Finalmente, Dexter logra reconquistar a Tracy Samantha y se casa con ella. Durante la ceremonia, hace que la solemne música tradicional sea interrumpida por unos arreglos de jazz, que Armstrong y la banda interpretan desde el porche de la mansión. Siguiendo la dinámica establecida en el film, los músicos permanecen fuera de la habitación, al margen, en un contexto distinto y separado, y sin interactuar con ningún otro personaje. Su principal vínculo se establece con el pú-

blico. La película termina con Louis Armstrong anunciando el «Final de la historia» («*End of story*»), en una pose muy sonriente. El músico dirige su mirada al eje de la cámara, interpelando al espectador y produciendo la ruptura de la cuarta pared. De nuevo, destaca su papel de narrador y observador cercano. Se configura, así, una estructura circular en la que el relato comienza y finaliza con las palabras del carismático Satchmo.

#### 4. Conclusiones

En este artículo nos hemos centrado en la música jazz y en el célebre artista afroamericano Louis Armstrong. Además, hemos analizado el film *Alta Sociedad* desde una perspectiva sociosemiótica, partiendo de la discusión sobre la naturaleza multidimensional de la música y la política de la representación en las músicas populares. Asumiendo una noción del texto amplia e inclusiva de texto, hemos focalizado nuestra atención en la relación entre músicas populares y textos visuales y audiovisuales.

El concepto de imaginario es clave para reconocer los sentidos, contextos y relaciones intertextuales manifestados en la música. Así, la música afroamericana y el jazz están marcados por la experiencia étnico-racial en EE.UU., una cuestión de relevancia para analizar las representaciones asociadas a artistas, obras e interpretaciones. Para ello, las categorías de pose y corte (Deleuze) resultan de gran utilidad en el marco del jazz clásico o tradicional, donde detectamos un modo de representación que es posible denominar «la cara amable del jazz clásico», donde prevalece la sonrisa y la pose.

Identificamos a Louis Armstrong como un artista de referencia de esta cara amable, al tiempo que el estudio de su figura revela una relación ambivalente y conflictiva con el movimiento por los derechos civiles afroamericanos. Por una parte, encarnando la genialidad musical y el carácter sureño, se convirtió en un líder hiper-visible de la comunidad afroamericana; resolutivo y querido, ejemplo de la posibilidad de ascender en la escala social. Por otra, recibió críticas de militantes afroamericanos por rehuir problemáticas políticas, como la presencia de

públicos segregados en los conciertos, y por mantener una actitud en exceso amable con la sociedad y los poderes de su época.

El análisis sociosemiótico de *Alta Sociedad* permite concretar de manera pragmática la articulación de distintas cuestiones teóricas asociadas a la música y sus imaginarios. Desde el inicio, el film representa dos imaginarios visuales y musicales. Por un lado, la alta sociedad, asociada a la música clásica y las mansiones de Newport. Por otro, los músicos afroamericanos vinculados al jazz y al entretenimiento alegre. Estos dos imaginarios, en principio opuestos, se van entrelazando gracias al personaje de Dexter (Bing Crosby). Este compositor y cantante de jazz pertenece a la alta sociedad y participa en la organización del Festival de Jazz de Newport –fundado en 1954, dos años antes del estreno de *High Society*–.

Louis Armstrong, amigo de Dexter, se descubre como un personaje decisivo en el film, al tiempo que marginal. Por una parte, es el narrador del relato y cómplice del espectador. Se trata de un personaje capaz de mover los hilos de una trama basada en el enredo amoroso. Sin embargo, ni él ni ningún miembro de su banda interactúan con los distintos personajes de la película, excepto con Dexter, anfitrión de los músicos y compañero de escenario en una de las actuaciones de este musical. A lo largo de la obra, el personaje de Armstrong solamente aparece en pantalla en seis escenas, una de ellas al principio y otra al final, concluyendo de manera circular. De esta manera, el protagonismo inicial da paso a una presencia más anecdótica del personaje, que corre el riesgo de quedar reducido a una caricatura. Pese a ello, la sola presencia de Satchmo en este film de Hollywood, compartiendo cartel con artistas blancos de la talla de Grace Kelly, Bing Crosby y Frank Sinatra, da cuenta de su importancia como figura veterana, integrada en la cultura *mainstream* desde una posición particular, conectada de manera amable con lo marginal y el prestigio de lo abajo (Lipsitz).

El estreno del film en 1956 da cuenta del éxito del jazz a nivel global y también de su integración en la industria audiovisual hegemónica. La inclusión del jazz en

la trama y el mundo de la alta sociedad ilustra su desarrollo marginocéntrico, similar a la evolución del blues (Pedro, 2016), pues transita desde los márgenes al centro de la esfera pública. Al llegar en autobús a la ciudad de Newport, el film introduce a Louis Armstrong y su banda como músicos desclasados y descontextualizados. No obstante, estos intérpretes consiguen fascinar al público gracias a su música y talento, integrándose en el relato e influyendo en los hechos. De manera que la propia película tematiza la irrupción y aceptación del jazz clásico en la cultura de masas, si bien quedan claramente delimitadas ciertas fronteras narrativas, representacionales y de clase e identidad étnico-racial.

La figura de Louis Armstrong se erige como símbolo de la cara alegre del jazz. Es bienvenido y su presencia es rompedora, pero también es relegado a un papel secundario de escudero y *entertainer*, ubicado en el sistema de convenciones del musical hollywoodiense. Desde una perspectiva crítica, la imagen de la cara amable del jazz clásico puede ocultar las discriminaciones e injusticias sufridas por la comunidad afroamericana en el marco de Jim Crow. No obstante, también transmite energía, humor y valores positivos, necesarios para sobrevivir y resistir en un contexto políticamente adverso. Armstrong evidencia una trayectoria de éxito y estimula potencialmente el desarrollo de construcciones identitarias individuales y colectivas, que se identifican con el otro a través de las industrias culturales.

## Referencias bibliográficas

- Baraka, Amiri (LeRoi Jones). *Blues People. Negro Music in White America*. Nueva York: Harper Perennial, 2002.
- Berkeley, Hugo (dir.). *The Jazz Ambassadors*. EE.UU.-Reino Unido: PBS, 2018 [película documental]. <https://www.pbs.org/video/jazz-ambassadors-trailer-m5bqoy/>.
- Brothers, Thomas. *Louis Armstrong. Master of Modernism*. New York: W.W. Norton & Company, 2014.
- Davis, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism*. Nueva York: Vintage Books, 1999.

- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- DeVeaux, Scott. *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Dillard, James E. «All That Jazz: CIA, Voice of America, and Jazz Diplomacy in the Early Cold War Years, 1955-1965». *American Intelligence Journal*, 30-2, 2012, pp. 39-50.
- Ellison, Ralph. «Change the joke and Slip the Yoke». *Shadow and Act*. En Ralph Ellison. Nueva York: Random, 1964, pp. 61-73.
- FBI. *Louis Armstrong*. Archivo del FBI, dominio público, 2016. <https://bit.ly/39bQvvj>.
- Gabbard, Krin. *Jammin' at the margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Gillespie, Dizzy & Fraser, Al. *To Be or Not to Bop*. Nueva York: Doubleday, 1979.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburg: University of Edinburg, 1956.
- Hall, Stuart. «What is 'Black' in Black Popular Culture». *Black Popular Culture*. Ed. Gina Dent, Seattle: Bay Press, 1992, pp. 21-33.
- Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el Franquismo*. Madrid: CSIC, 2017.
- Jordán, Laura. F. & Smith, Douglas Kristopher. «How did popular music come to mean música popular?». *IASPM Journal*, 2, 1-2, 2011, pp. 19-33.
- Mix, Quincy. «Breaching the Iron Curtain: Louis Armstrong, Cultural Victory, and Cold War Ambassadorship», *Furman Humanities Review*, 30-8, 2019, pp. 115-154. <https://scholarexchange.furman.edu/fhr/vol30/iss1/8>.
- Lawson. R. A. *Jim Crow's Counterculture: The Blues and Black Southerners, 1890-1945*. Louisiana: Louisiana State University Press, 2013.
- Lehren, Andrew W. «Jazz and the FBI: Guilty Until Proven Innocent». *Jazz Times*, 2019. <https://bit.ly/3H0LYID>.
- Lipsitz, George. *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Montsalvatge, Xavier. «Louis Armstrong en Barcelona». *Destino*, 957, 1955, p. 39.
- Murray, Albert. *The Omni-Americans. Black Experience & American Culture*. Nueva York: Da Capo Press, 1970.
- Pedro, Josep «An intercultural history of blues in Austin, Texas: from the Negro district to the global rock circuit». *Atlantic Studies*, 14:1, 2016, pp. 66-81.
- Pedro, Josep. «'The purest essence of jazz': The Appropriation of Blues in Spain during Franco's Dictatorship». *Jazz and Totalitarianism*. Ed. Bruce Johnson, Nueva York: Routledge, 2017.
- Riccardi, Ricky. *What a Wonderful World: The Magic of Louis Armstrong's Later Years*. Nueva York: Pantheon Books, 2011.
- Riccardi, Ricky. «I'm Still Louis Armstrong—Colored': Louis Armstrong and the Civil Rights Era». *Louis Armstrong House Museum Virtual Exhibits*, 2020. <https://bit.ly/3O04GCp>.
- Ripmaster, Terence. *Willis Conover: Broadcasting Jazz to The World*. Bloomington: iUniverse, 2007.
- Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 1970.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Von Eschen, Penny. *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Wunenburger, J.J. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.

## Agradecimientos

Acción financiada por la Comunidad de Madrid a través de la línea de "Excelencia del Profesorado Universitario" del Convenio Plurianual con la UC3M (EPUC3M25), en el marco del V PRICIT (V Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica).