

LA MÚSICA POPULAR ANTES Y DESPUÉS DEL CÓDIGO HAYS EN EL CINE DE LOS HERMANOS MARX

RAMÓN SANJUÁN

La censura es un ingrediente clave para comprender cómo se hicieron las películas durante la era de los estudios, y es esencial en cualquier análisis de su contenido o estructura.

(BLACK, 2012: 16)

TAKE ME OUT TO THE BALL GAME

En la parte final de *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935), Chico y Harpo Marx se infiltran entre los músicos de la orquesta que va a interpretar la obertura de *Il Trovatore*, la ópera escrita por Giuseppe Verdi en 1853 (Figura 1). Tras unos ingeniosos gags visuales protagonizados por los cómicos que ridiculizan la figura del director de orquesta y retrasan el comienzo de la representación, la obra del compositor italiano comienza a sonar. Sin embargo, unos instantes después la música de Verdi se transforma en *Take Me Out to the Ball Game*, una conocida canción del ámbito del Tin Pan Alley¹ que había sido escrita por Jack Norworth y Albert von Tilzer en 1908, y cuya partitura los Marx habían introducido en los

atriles de los intérpretes. De esta forma, los cómicos arruinan la representación musical operística ante la mirada atónita y ultrajada del director de orquesta y de los distinguidos espectadores que asisten a la representación. Sin embargo, el elemento más significativo reside en el hecho de que la música de von Tilzer transforma el foso orquestal en un escenario deportivo sobre el cual Chico y Harpo juegan al béisbol, utilizando un violín a modo de bate (Figura 2), mientras que Groucho aparece en la platea ataviado como un vendedor de cacahuetes.

Glenn Mitchell defiende que los hermanos Marx no se muestran especialmente interesados en la música operística, sino en su potencialidad como objeto de parodia (2006: 165). Pero, en esta ocasión, los Marx no están parodiando *Il Trovato-*



Figura 1. Chico, realizando su famoso “toque pistolero” entre los músicos de la orquesta

re, sino que están reivindicando un sustrato cultural que el cine realizado bajo las directrices del restrictivo código Hays les estaba arrebatando. De alguna forma, las notas de *Take Me Out to the Ball Game* accionan los viejos resortes de una cultura que se configuró durante la época de los teatros de vodevil, codificando el significado expresivo o paródico a partir de su interacción con la letra de las canciones populares² cuyos estribillos cantaban también los espectadores durante la representación. De hecho, *Take Me Out to the Ball Game* había sido presentada en los viejos teatros, a modo de *canción ilustrada*³, acompañada de la proyección de unas imágenes alusivas a su contenido narrativo⁴.

Rick Altman defiende que las canciones y los films ilustrados fueron determinantes en la configuración del significado expresivo fílmico por cuanto ayudaron a comprender la narrativa visual discontinua del cine (Altman, 2004: 112). Sin embargo, la consolidación del cine industrial y sus aspiraciones artísticas y morales, plasmadas en el código Hays, acabaron marginando estas prácticas, destruyendo uno de los pilares fundamentales de la comedia marxiana. La protagonista de la canción de von Tilzer no quiere que su novio la



Figura 2. Harpo golpea con su violín la pelota de béisbol que le ha lanzado Chico

lleve al teatro, pues prefiere ir a ver un partido de béisbol. Y es precisamente esto lo que proponen Chico y Harpo subvirtiendo la representación de *Il Trovatore*: quieren transformar el teatro en un estadio deportivo y recuperar su cultura identitaria. En este sentido, aunque algunos estudios, como el de Grover-Friedlander (2002), centran el interés de la parte final de *Una noche en la ópera* en la influencia de la representación visual propia del cine mudo, el elemento más decisivo que encontramos es la confrontación entre dos formas de entender y recibir los contenidos musicales en el cine.

DE LOS TEATROS DE VODEVIL A LAS SALAS CINEMATOGRAFICAS

Antes de su debut cinematográfico los Marx habían atesorado una experiencia de más de veinte años en los escenarios del vodevil, un espectáculo teatral que aglutinaba diferentes tradiciones escénicas del siglo XIX en las que la música desempeñaba un importante papel. Un buen número de los gags cómicos que encontramos en sus películas fueron creados y perfeccionados durante sus años

de giras teatrales. Así mismo, sus dos primeros films, realizados en Nueva York, *Los cuatro cocos* (The Cocoanuts, Robert Florey y Joseph Santley, 1929) —con música de Irving Berlin y libreto de George S. Kaufman y Morrie Ryskind— y *El conflicto de los Marx* (Animal Crackers, Victor Heerman, 1930), corresponden a sendas adaptaciones de dos comedias musicales que habían presentado en los teatros de Broadway unos años antes.

EL HUMOR CINEMATográfico DE LOS HERMANOS MARX NO PUEDE COMPRENDERSE SIN UN SISTEMA DE REFERENCIAS SOCIOCULTURALES CONFIGURADO DURANTE LOS AÑOS DE SU TRAYECTORIA TEATRAL A PARTIR DE UNAS TRADICIONES POPULARES EN LAS QUE LA MÚSICA JUEGA UN PAPEL DECISIVO

La trayectoria de los hermanos Marx abarca unos años decisivos en la escena teatral, marcados por el avance imparable del medio cinematográfico. Groucho había debutado, sin demasiado éxito, con apenas quince años en la compañía *Leroy's Touring Vaudevil Act* (Marx, 1996: 55) y antes de 1910 Minnie Marx ya había formado *The Four Nightingales*, una compañía familiar a la medida de sus hijos. Al igual que otros cómicos que vivieron la época dorada en los espectáculos de variedades, los Marx tuvieron que adaptarse a los nuevos tiempos y acabaron trabajando en el cine en los años en los que el vodevil comenzó su decadencia. De esta forma, el humor cinematográfico de los hermanos Marx no puede comprenderse sin un sistema de referencias socioculturales configurado durante los años de su trayectoria teatral a partir de unas tradiciones populares en las que la música juega un papel decisivo. Las situaciones cómicas, los juegos de palabras, el humor satírico y los contenidos musicales presentes en sus films

solo se pueden entender de una forma plena desde esta perspectiva. De hecho, en el contrato que los Marx firmaron en 1930 con la Paramount para realizar sus siguientes tres películas —*Pistoleros de agua dulce* (Monkey Business, Norman Z. McLeod, 1931), *Plumas de caballo* (Horse Feathers, Norman Z. McLeod, 1932) y *Sopa de ganso* (Duck Soup, Leo McCarey, 1933)— se expresaba con claridad la necesidad de incluir los números musicales como parte indisoluble de su humor.

Los Artistas [...] aceptan reservar su tiempo y atención y dedicar sus mayores talentos y habilidades a interpretar los papeles asignados a ellos por la Corporación [la Paramount] en dichas producciones y a hacer números musicales, de comedia, pantomima y baile y sus especialidades junto con el diálogo y otras cosas necesarias que las respectivas partes requieran [...] (Louvish, 2001: 231).

Sin embargo, la consolidación del llamado código Hays disminuyó en gran medida la importancia de los contenidos musicales en la codificación del significado simbólico y expresivo. Esta situación se acrecentó a partir del contrato con la Metro Goldwyn Mayer firmado a través de Irving Thalberg. El joven productor había representado a la compañía durante las negociaciones previas a la aceptación del código Lord-Quigley en febrero de 1930 (Black, 2012: 56-57) y, a pesar de sus discrepancias sobre las temáticas que no se podían abordar según este reglamento (Black, 2012: 62), acabó respetando el código y reorientando la carrera de los Marx hacia su etapa más exitosa, antes de su inesperado fallecimiento en 1936. Según Gehring, la *fórmula Thalberg* se estructuraba a partir de un argumento creíble, construido sobre la base de una historia de amor que interesase a las mujeres porque el «cinismo antisocial y el carácter a veces mujeriego, a veces misógino, de los cómicos de la Depresión como W. C. Fields y los hermanos Marx no les granjeaba precisamente la simpatía de la mayoría de las mujeres» (Gehring, 1997: 72).

Sin embargo, la *fórmula Thalberg* desnaturalizó las bases del humor marxiano y afectó de una

forma determinante a los contenidos musicales. Tras *Un día en las carreras* (A Day at the Races, Sam Wood, 1937) la trayectoria de los Marx entró en un prolongado declive y ninguno de sus últimos films tuvo el éxito esperado. En 1938 la RKO produjo *El hotel de los líos* (Room Service, William A. Seiter, 1938), un film, realizado a partir de una obra teatral, que no incluía ningún contenido musical. Kanfer defiende que los hermanos Marx habían perdido el ritmo propio del vodevil.

Lo que en escena debía parecer cómico e incoherente se echa a perder a base de primeros planos y de limitar su comicidad a gestos y muecas incoherentes mientras todo cae a trompicones desde el *vaudeville* a una película burlesca de poca categoría (Kanfer, 2006: 380).

En este sentido, los numerosos estudios realizados sobre la trayectoria artística de los hermanos Marx —Gehring (1997), Kanfer (2006), Louvish (1999), Mitchel (2006), entre otros— no han incidido en la decisiva relevancia en la configuración del humor marxiano de los contenidos musicales procedentes del vodevil, ni tampoco en los cambios expresivos en torno a la música propiciados por la implantación del código Hays. Esta infravaloración de la cultura popular, y de forma especial de los contenidos musicales, ha sido un lugar común a lo largo de la historia del cine. Philip Tagg defiende que durante muchos años se ha creído que lo divertido nunca podía ser serio —y que lo serio nunca era divertido— y se han despreciado las estructuras formales simples por considerarlas insustanciales o intrascendentes (Tagg, 2015). En este sentido, Rick Altman demuestra que en la investigación sobre la música en el cine se han aplicado ciertos criterios de una forma retroactiva y errónea (Altman, 2004: 193). A lo largo de este trabajo pretendemos demostrar cómo la implantación del Código Hays, y su aspiración a una consideración artística del cine, propició también una revisión del pasado, enfocada a consolidar ese discurso, una revisión que supuso la marginación de los elementos culturales de carácter popular.

BASES MUSICALES DE LOS HERMANOS MARX

Además de aprender a tocar diversos instrumentos de forma autodidacta, los hermanos Marx demostraron a lo largo de su carrera sus amplios conocimientos sobre las tradiciones y los géneros musicales del ámbito popular. Goddard Lieberson afirmaba, por ejemplo, que Groucho podía «repetir versos enteros», e incluso «la música, compás por compás», de las operetas de Gilbert y Sullivan (Chandler, 2006: 324). Los estilos o géneros musicales que encontramos en las películas protagonizadas por los Marx son muy variados y representan, así mismo, su forma de entender este repertorio. Aunque, por motivos comerciales, predominan las canciones del ámbito del Tin Pan Alley, también son frecuentes los números de comedia musical, algunas canciones tradicionales, obras corales en estilo *babershop quartet*, o incluso obras de la tradición instrumental y operística centroeuropea tratadas de una forma paródica o *burlesque*. Tampoco faltan referencias a la cultura afroamericana, como las que encontramos en *Un día en las carreras*. Desde esta perspectiva, no podemos considerar los contenidos musicales presentes en el cine marxiano como hechos aislados en sí mismos, sino como una «ventana hermenéutica» (Kramer, 2011: 27) que nos permite valorar e interpretar esas músicas como un elemento decisivo de un amplio sustrato cultural. Los primeros films de los hermanos Marx, en este sentido, continúan con una tradición cultural creada durante los años del *minstrel show* y del vodevil, una tradición en la cual la música desempeña un papel decisivo. Sin embargo, las limitaciones morales y artísticas impuestas por el código Hays acabarán propiciando, en su cine, la paulatina desaparición de esta forma de expresión artística y cultural.

EL CÓDIGO HAYS Y EL DESPLAZAMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR

Samuel Lionel Rothafel, «Roxy», presumía de que el Strand, un cine con un aforo de 3.500 especta-

dores inaugurado en 1914, ofrecía «una buena película, una hora y cuarto de entretenimiento y, además, una orquesta de primera, y todo por el mismo precio» (Black, 2012: 30). En los años anteriores, las salas *nickelodeon* habían presentado unas proyecciones fílmicas con una destacada presencia de la cultura popular. Rick Altman defiende que en estas pequeñas salas, que funcionaron entre 1905 y 1915, también se representaban canciones ilustradas y números de vodevil (Altman, 2004: 181). Sin embargo, Rothafel intentó equiparar las salas de cine con el esplendor de los grandes teatros de ópera europeos para convertir las proyecciones en una experiencia artística que necesitaba una música orquestal grandiosa en sonoridad y colorido dramático (Altman, 2004: 275). En este contexto, las formas de la cultura popular no parecían tener cabida. De alguna forma, los grandes *picture palaces* propiciaron la fragmentación entre un cine elitista de aspiraciones artísticas y los contenidos populares de los viejos teatros de vodevil.

Por otra parte, y en un proceso equiparable al que puso en marcha Tony Pastor con sus programas de *vodevil educado* a partir de 1881 en su teatro de la calle 14, el cine de los años veinte intentó resolver la contradicción entre una representación suntuosa y respetable y unas temáticas desinhibidas, construidas desde el prisma del idealismo de la *era del jazz*. «La *flapper*, el gánster, el bar clandestino, la nueva mujer, las actitudes liberales hacia el sexo, el matrimonio y el divorcio se convirtieron en temas habituales en la industria cinematográfica» (Black, 2012: 38), unos temas que también encontramos en el primer cine de los hermanos Marx.

El auge de grupos conservadores, y los defensores de la integridad moral, bajo la presidencia de Warren Harding en los años de la posguerra, se materializó en diferentes intentos de regulación del contenido cinematográfico, que culminaron con la aprobación del llamado código Hays en febrero de 1930. Este código de autorregulación, redactado en realidad por Martin Quigley, director

de la revista *Exhibitors Herald-World*, y por el padre Daniel Lord (Black, 2012: 48-51), no se hubiese podido implantar sin un sistema de producción y exhibición controlado por unas grandes productoras que ejercieron su poder a través de «monopolios verticales a gran escala, dirigidos con mano de hierro», unos monopolios «que producían, distribuían y exhibían películas» (Black, 2012: 37). Entre los firmantes del código se encontraba Irving Thalberg, el joven jefe de producción de la Metro Goldwyn Mayer que muy poco tiempo después contrataría a los hermanos Marx para realizar uno de sus films más exitosos: *Una noche en la ópera*.

Las referencias musicales en el código Hays son escasas. Solo encontramos observaciones en contra de las danzas «que atentan contra la decencia», y son consideradas como inmorales aquellas que «sugieren o representan actos sexuales» o las concebidas «para excitar la reacción emocional del público, así como las que incluyen movimientos de los pechos o excesivos movimientos corporales con los pies fijos» (Black, 2012: 330). Al margen de las danzas, los contenidos musicales no parecían preocupar demasiado a los creadores del código. Sin embargo, las justificaciones que encontramos en el preámbulo del texto revelan, de una forma incuestionable, cuál era la consideración de la música a la que se aspiraba y qué papel debía desempeñar en el cine.

Según la redacción de Lord-Quigley, en el Título II del Preámbulo, tras afirmar que el cine es un *arte*, podemos leer: «El arte puede ser *moralmente bueno* y elevar a los seres humanos a niveles más altos, como lo han hecho la música, la gran pintura, la auténtica literatura de ficción, la poesía y el teatro» (Black, 2012: 325). Desde esta perspectiva, la música en el cine no puede ser un mero entretenimiento, sino que debe cumplir una función trascendental, dentro de los principios morales reflejados en el código. En el siguiente apartado—Título III, epígrafe A—, se aclara que «hay distintos tipos de música, igual que de literatura y de teatro, para las distintas clases de personas» mientras que el

cine «se dirige a la vez a gentes de toda condición» (Black, 2012: 325). De esta forma, se evidencia la fractura entre lo «culto» y lo «popular» y, además, se incide en una de las cuestiones más significativas: el verdadero problema para Lord-Quigley reside en el hecho de que en el cine no es posible estratificar los contenidos culturales. Así, las músicas no trascendentes tendrían que limitarse a los teatros de variedades, o salas afines, según la condición social de sus espectadores, en lugar de proyectarse sobre una pantalla ante «gentes de toda condición». Esta idea es refrendada en el Título III, en cuyo epígrafe F se afirma que «todo lo que se puede presentar en una *pieza teatral* no puede presentarse en una película» porque «cuanto mayor es la audiencia, menor es la resistencia moral de la masa a la sugestión» (Black, 2012: 326). Lo que equivale a decir que solo la clase adinerada, educada de forma conveniente, puede resistirse a la sugestión amoral generada por las temáticas, y las músicas, propias de la *era del jazz*. Mientras que el teatro se considera un espectáculo elitista al que solo asiste una minoría selecta capaz de comprenderlo, las salas de cine se llenan cada semana de gente de toda condición, tal y como defiende Gregory D. Black:

En menos de tres décadas, esta nueva industria se había convertido en el principal entretenimiento para millones de personas de todo el mundo, a las que les hablaba de un modo jamás logrado por ningún otro espectáculo popular y venciendo todas las barreras culturales, económicas, políticas y sociales (Black, 2012: 60).

Por ese motivo, los preceptos de código Hays no solo inciden en la necesidad de suprimir las temáticas amorales y ciertos números coreográficos, sino que también, aunque de forma indirecta, postulan la necesidad de unos contenidos musicales «artísticos», acordes con esa moral, que no sugestionen negativamente a los espectadores. De esta forma, la suntuosa música orquestal ofrecida por Roxy en sus proyecciones, así como las restricciones morales y artísticas impuestas por el código

Hays, a comienzos de los años treinta, propiciaron el desmantelamiento de un sistema de referencias basado en el sustrato cultural popular creado durante los años del vodevil. Sin embargo, antes de la consolidación de este código, los hermanos Marx realizaron una serie de films en los que todavía podemos valorar la importancia decisiva de los contenidos musicales populares.

LAS MÚSICAS EN EL CINE DE LOS HERMANOS MARX

Antes de trabajar como actor, Chico Marx tocó el piano en un Beer Garden de Yorkville y acompañó las proyecciones en un cine *nickelodeon*, un trabajo que también desempeñó su hermano Harpo entre 1907 y 1908, en un cine de la calle 34, hasta que se incorporó a la compañía familiar conocida entonces como *The Four Nightingales*. El propio Harpo comenta en su autobiografía que en esas fechas su dominio del teclado era casi nulo y solo sabía tocar algunas canciones como *Waltz Me Around Again*, *Willie* y *Love Me and the World Is Mine* (Marx, 2001: 53).

Según ha demostrado Rick Altman, las llamadas canciones populares urbanas estaban muy presentes en el primer cine y contribuyeron a configurar la narrativa de las imágenes en movimiento a partir de las representaciones de las canciones ilustradas en los teatros de vodevil⁴ (Altman, 2004: 191). A modo de ejemplo, Altman recoge las indicaciones musicales, denominadas *cue sheets*, para la producción de Thomas Edison, *A Western Romance* (Edwin S. Porter, 1910), publicadas el 15 de enero de 1910 en la revista *Kinetogram* (Altman, 2004: 223). Entre las músicas propuestas para acompañar la película, solo encontramos canciones populares como *Pony Boy*, *I'm a Bold Man* o *It's Nice to Have a Sweetheart*, entre otras, cuyos estribillos guardan una estrecha relación con el contenido narrativo fílmico.

Sin embargo, la nueva consideración artística del cine marginó las músicas de carácter popular,

reservándolas para la comedia. En 1915, un año después de la inauguración del Strand, Epes W. Sargent, crítico de los espectáculos vodevil, afirmó en la guía *Picture Theatre Advertising* publicada por *The Moving Picture World* que, «al contrario de la opinión establecida, NUNCA se ha de permitir interpretar una canción popular exitosa durante un drama» (Altman, 2004: 224). De la misma forma, ese mismo año, en *Moving Picture News*, Eugene A. Ahern defendía que en las comedias se deben utilizar canciones muy rápidas pero solo si el público las conoce previamente (Altman, 2004: 224). En este sentido, podemos suponer que antes de esas fechas las proyecciones fílmicas eran acompañadas con canciones «exitosas» cuyo contenido estaba relacionado con el argumento de la película.

El aspecto más visible de la imposición del código Hays en el cine de los hermanos Marx reside en las letras de las canciones interpretadas por Groucho. En *Hooray for Captain Spaulding*, la canción que presenta a su personaje en *El conflicto de los Marx*, el ayudante del capitán insiste en que este quiere «mujeres jóvenes y selectas y que los hombres desaparezcan» y poco después se reafirma solicitando «mujeres calientes y champagne frío». Además, en *Hello, I Must Be Going*, Spaulding aclara que tiene una moral irreproachable y que «nunca bebe, a menos que alguien pague la bebida». Estos números, escritos por Kalmar y Ruby, están influenciados por las operetas de Gilbert y Sullivan (Mitchel, 2006: 21) y representan el estilo que caracterizó a Groucho durante muchos años, influyendo en otros musicales fílmicos como *Una fiesta en Hollywood* (*Hollywood Party*, Richard Boleslawski, 1934) (Jenkins, 1992: 111). Es significativo que la versión fílmica del musical, que había sido presentado en Broadway en 1928, censurara algunas palabras, reemplazando «bums» por «tramp», o «hot» por «warm» mientras que se mantenían las peticiones de Groucho, así como las referencias al alcohol.

Tres años después, los Marx intentan recuperar el espíritu del capitán Spaulding con Rufus T.



De arriba a abajo. Figura 3. Harpo, bailando para pedir un whisky «escocés». Figura 4. Los Marx, bailando y conspirando al ritmo de *Pop! goes the Weasel*

Firefly, el personaje interpretado por Groucho en *Sopa de ganso*. Sin embargo, en esta ocasión, en el número *His Excellency is Due*, el dictador de Freedomia —en una más que probable alusión al código Hays—, prohíbe fumar, contar chistes verdes y silbar, así como mostrar placer en público. De esta forma, los juegos humorísticos basados en arquetipos sexuales o alusiones a la bebida ya no son posibles.

Pero donde más va a ser desnaturalizado el humor marxiano es en el sistema simbólico construido a partir de las referencias musicales existentes durante su trayectoria en los teatros de vodevil. En *Plumas de caballo*, en plena época de la Ley seca,

Harpo pide un whisky en un *speakeasy* clandestino imitando los pasos del famoso baile escocés *The Highland Fling* (Figura 3), mientras que Groucho pretende hacerse pasar por el capitán del barco en el que viaja como polizón en *Pistoleros de agua dulce* tarareando *The Sailor's Hornpipe* y moviéndose según los pasos de este baile. Harpo y Groucho actúan siguiendo la lógica del vodevil, una lógica en la que una gorra y una canción equivalen a un disfraz perfecto.

Este sistema de codificación a partir de la identidad cultural también puede ser utilizado para llamar la atención sobre los extraños. En *Los cuatro cocos*, por ejemplo, los Marx se confabulan para desenmascarar a los verdaderos ladrones de las joyas de Mrs. Potter tarareando y bailando *Pop Goes the Weasel* (Figura 4) una canción de cuna de origen inglés que utilizaban los obreros *cockneys* para protegerse de los intrusos que también podemos encontrar en *Sopa de ganso* (*Pop Goes the Weasel*. Nursery Rhymes Lyrics and Origins, 2017). Los códigos musicales de este tipo solo funcionan si quienes ejercen el poder no participan de este sustrato cultural. En *Pistoleros de agua dulce* un oficial intuye, ante la incredulidad del capitán del barco, que hay cuatro polizones a bordo porque les ha escuchado cantar *Sweet Adeline* a la manera del *barbershop quartet*, un estilo muy popular en los teatros de vodevil entre 1890 y 1910. *Sweet Adeline*, según defiende Thomas S. Hischak,

era un estándar de los cuartetos *barbershop* (Hischak, 2002: 347). Los contenidos musicales populares resultan, pues, decisivos en la codificación expresiva conformada durante los años del vodevil y que encontramos todavía en el primer cine de los hermanos Marx. El capitán del barco nunca podría haber descubierto a los polizones por cuanto desconoce esta tradición cultural.

NÚMEROS MUSICALES Y COREOGRAFÍAS

Por otra parte, la puesta en escena de los números musicales también experimenta un retroceso a partir de la implantación del código moral. En *Los cuatro cocos*, la primera película de los hermanos Marx, encontramos a unos personajes que superan sus inhibiciones a través de la música, algo que no volveremos a encontrar en el resto de su filmografía. Polly Potter, el personaje interpretado por Mary Eaton, se ve obligada a renunciar a sus deseos amorosos. Polly está enamorada de Bob Adams, un empleado del hotel en el que discurre la acción, mientras que su madre quiere esposarla con un rico heredero. A lo largo de la película la joven es incapaz de rebelarse contra los designios de su madre o de enfrentarse a ella. Sin embargo, en los números musicales Polly declara su amor hacia Bob cantando *When My Dreams Come True* y muestra abiertamente su deseo sexual en una coreografía construida a partir de *When The Monkey*

Figura 5. Polly Potter, bailando *When The Monkey Doodle-Do*



Figura 6. Vivien Fey en *Un día en las carreras*



Doodle-Do, una canción escrita por Irving Berlin en la que encontramos ritmos provenientes de bailes muy famosos en la época como el Turkey Trot, el Grizzly Bear o el Bunny Hug» (Magee, 2012: 115). La coreografía desarrollada sobre esta canción, según los preceptos del código Hays, «atenta contra la decencia» por sus movimientos y por cuanto la protagonista llega incluso a mostrarnos su ropa interior (Figura 5). Polly es lo que Gregory D. Black denomina una *flapper*, una joven que llevaba faldas cortas y «bailaba el charleston» (Black, 2012: 38). Sin embargo, Polly Potter solo es una *flapper* cuando interpreta un número musical, cuando libera a través de la música sus deseos reprimidos. En el resto del film se muestra como la virginal *chica de la casa de al lado* que asume de forma respetuosa los designios de su progenitora. En este sentido, la música popular influenciada por los ritmos afroamericanos simbolizaba en los años veinte las aspiraciones de los jóvenes deseosos de liberarse de los corsés sociales. Polly pertenece a la alta sociedad y no muestra ningún reparo en dejarse seducir por estas músicas. De forma significativa, Irving Berlin, el compositor de la partitura de la versión teatral de *Los cuatro cocos*, entendía el vodevil como un punto de encuentro para la desinhibición y para la expresión contracultural frente a la moral victoriana imperante (Hamm, 1997:27-29).

Tras la consolidación del código Hays, los números musicales se muestran de una forma mucho más suntuosa a nivel visual, pero desprovistos de esta significación metanarrativa. En *Un día en las carreras*, la segunda película producida por la Metro Goldwyn Mayer para los Marx, encontramos dos secuencias musicales muy significativas. La primera de ellas discurre en un distinguido y ostentoso balneario en el que se presenta una gala musical denominada «Water Carnival». El primero de los números, *Blue Venetian Waters*, es interpretado por Gil Stewart, el novio de Judy Standish (Maureen O'Sullivan), mientras ella le contempla desde la distancia. A partir de la implantación del código, las protagonistas femeninas son castradas

en el sentido musical, ya no cantan ni expresan sus deseos a través de la música, sino que se limitan a atender las peticiones manifestadas por sus parejas, quienes intentan utilizar el poder sugestivo de la música para conquistarlas o para reconciliarse con ellas. En este sentido, Judy Standish representa el ideal femenino expresado de forma implícita en el código Hays⁵.

A continuación, la bailarina Vivien Fay y un nutrido cuerpo femenino de baile despliegan una virtuosística coreografía sobre unas plataformas situadas sobre un lago. Desconocemos cuáles son las motivaciones personales de Fay para realizar este número, por cuanto ella no interpreta a ningún personaje de la película, solo es una artista invitada. Ya no encontramos ritmos o pasos de baile de influencia afroamericana, sino evoluciones cercanas al *ballet* clásico (Figura 6). La música ya no es utilizada para vehicular los deseos reprimidos de los protagonistas, sino que solo es un entretenimiento para ser visto, más que para ser escuchado. La música pierde así su capacidad comunicativa para transformarse en un goce estético visual. Y es precisamente a esta peculiaridad a la que alude Theodor W. Adorno cuando habla del concepto de «regresión de la escucha». Para el pensador alemán, la «regresión de la escucha» alude a una doble pérdida. No solo se ha perdido la voluntad de elegir aquello que se escucha, sino que también se ha perdido la capacidad del conocimiento consciente de la música. En este sentido, esta «regresión» niega en último término toda posibilidad de conocimiento (Adorno, 2009: 34).

El placer del instante y de la fachada policroma se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta (Adorno, 2009: 19).

Algo similar ocurre con las *specialities*, los números instrumentales de Harpo y Chico contruidos mediante paráfrasis de exitosas canciones de la época. Si en un primer momento la letra de es-

tas canciones guarda una estrecha relación con el argumento del film en el que se incluyen, al final acabarán convirtiéndose en meras piezas acrobáticas de las que solo interesa, y solo se percibe, el contenido visual⁶.

EL SUSTRATO MUSICAL ÉTNICO

En la parte final de *Un día en las carreras* encontramos un gran número musical antagónico, ambientado en una plantación sureña. De hecho, el juego de palabras presente en el título del film hace referencia a este contexto social, por cuanto también lo podríamos traducir como «Un día en

De arriba a abajo. Figura 7. La plantación sureña en la que se interpreta *Tomorrow is Another Day*. Figura 8. Ivie Anderson, bailando Lindy Hop



las razas». La canción *Tomorrow is Another Day* con la que comienza esta gran secuencia se transforma en un homenaje a las músicas multiétnicas que integran este sustrato cultural (Figura 7). De esta forma, la estética del Tin Pan Alley deja paso a fragmentos de música góspel, espirituales afroamericanos —como el arreglo de *All God's Children Got Wings* interpretado por Ivie Anderson—, swing, jungle music o incluso un número coreográfico en estilo Lindy Hop con músicos y bailarines procedentes del Cotton Club (Figura 8), una sala de Nueva York que los Marx solían frecuentar (Cohen, 2010: 56). Además, la forma de combinar estos números está influenciada de forma directa por la llamada *afterpiece* de los *minstrel shows*, el espectáculo de entretenimiento más popular en Norteamérica entre los años 1840 y 1880, antes de la llegada del *vodevil educado* de Tony Pastor. El *afterpiece* era la tercera y última parte de estos *shows* y consistía en un popurrí de canciones y danzas, entrelazadas con pequeños diálogos, ambientada en una plantación sureña (Jones, 2003: 28-29). Los Marx, pues, realizan un homenaje a la tradición *minstrel* en *Un día en las carreras*, llegando incluso a pintarse las caras de negro, a la manera de los llamados *blackface*, para intentar ocultarse de la autoridad. Sin embargo, al contrario de lo que sucedía en los *minstrels*, el tratamiento de la cultura afroamericana es en todo momento respetuoso y no determinista, en la estela del llamado Renacimiento de Harlem y de los musicales *Show Boat* (Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, 1932) o *Porgy and Bess* (DuBose Heyward, Ira Gershwin y George Gershwin, 1935), dos obras estrenadas en los años previos a *Un día en las carreras*.

Aunque el cine de los años treinta venciera «todas las barreras culturales, económicas, políticas y sociales» (Black, 2012: 60), lo cierto es que esa nueva industria acabó marginando las músicas que conformaban el sustrato cultural creado durante el siglo XIX. En *Un día en las carreras*, la clase adinerada asiste a una suntuosa y sublime velada musical en la que la estética visual predo-

mina sobre el contenido musical, mientras que los desheredados rememoran las viejas músicas populares cantando y bailando en los campos de algodón. Una fragmentación cultural que no hubiese sido posible en el mundo representado en *Los cuatro cocos*, apenas ocho años antes. Polly Potter, la adinerada protagonista de este film, se hubiese sumado, con toda probabilidad, a las coreografías del número musical afroamericano de *Un día en las carreras*. Y esta es otra de las claves fundamentales para comprender el cambio en el paradigma musical consolidado con el código Hays. En los años del vodevil, los espectadores coreaban los estribillos de las canciones ilustradas, cuyo texto era proyectado también sobre la pantalla, tal y como podemos leer en una nota de prensa sobre Tony Pastor publicada en 1908 («Tony Pastor ill...», 1908), una práctica que también encontramos en las salas *nickelodeon*. De hecho, Harpo refiere una anécdota, acaecida durante los meses que trabajó como pianista en una de estas salas, en la que relata cómo los espectadores realizaban peticiones sobre las músicas que querían escuchar, o cómo una dama incluso le llegó a solicitar que tocara *Love Me and the World Is Mine* un poco más aguda para poder cantarla (Marx, 2001: 67). De alguna forma, los espectadores del primer cine se comportan como los protagonistas del número *minstrel* de *Un día en las carreras*, participando en la música, formando parte de la representación. En un sentido contrario, Hays aspiraba a que las proyecciones, como hecho artístico, se contemplasen en silencio, tal y como Judy Standish observa a Tony cantar en el balneario cuando se pone en escena «Water Carnival», pero también al igual que sucede en el granero situado en los campos de algodón donde espera a que concluya el gran número multiétnico. En este sentido, Judy no solo representa al nuevo ideal de mujer, sino que también enseña a los espectadores cómo se debe contemplar la música. Por el contrario, los hermanos Marx simbolizan el viejo paradigma musical que acabará extinguiéndose, al igual que el vodevil, a lo largo de los años treinta.

LA CASTRACIÓN MUSICAL FEMENINA

Las películas protagonizadas por los hermanos Marx entre 1931 y 1937 muestran diversos ejemplos de este cambio de paradigma musical. En *Pistoleros de agua dulce*, la pareja protagonista, conformada por Zeppo Marx y Mary Helton, ya no interpreta *Just One More Chance*, la canción que pretende simbolizar su relación amorosa, sino que solo escuchamos esta obra fragmentada, por debajo de los diálogos, en una versión instrumental que resulta difícil de reconocer. Pero la escena más representativa de *Pistoleros de agua dulce*, con relación a las prohibiciones impuestas por el código moral, la encontramos en el camarote de Lucille, la esposa del mafioso Alky Brigs; una escena que parece estar escrita para denunciar y ridiculizar la moral impuesta por este código. Alky, interpretado por Harry Woods, deja a su mujer encerrada mientras se marcha a concretar unos negocios algo turbios. En esos momentos, Groucho Marx se cuela en el camarote conyugal, huyendo del oficial que le persigue, y no tarda en intentar seducir a la joven. Tras intercambiar unas palabras, Lucille (Thelma Todd) se muestra confiada y hace partícipe al cómico de sus deseos: «Quiero diversión, quiero chachachá». En ese instante, Groucho se incorpora rápidamente de la cama en la que se había tumbado y, cogiendo una guitarra que aparece de forma inverosímil —según la lógica del vodevil—, comienza a interpretar una pieza sobre la que Lucille se marca unos pasos de baile (Figura 9). Sin embargo, Groucho interrumpe su interpretación de una forma abrupta y prosigue la conversación como si nada hubiese pasado. Esta situación se vuelve a repetir en otra ocasión, sin que el chachachá llegue nunca a materializarse. De esta forma, la atractiva Lucille Briggs, insatisfecha con la atención que le presta su marido, ya no puede bailar como lo hacía Polly Potter en *Los cuatro cocos*, ya no puede mostrar abiertamente sus deseos sexuales a través de su lenguaje corporal. Lucille ya no puede aspirar a ser una *flapper*, sino que debe permanecer encerrada



Figura 9. Lucille baila mientras Groucho la acompaña con la guitarra

en su camarote, esperando a su marido, mientras este realiza sus negocios. Esta castración de la energía vital también la encontramos en lo referente a las tradiciones culturales provenientes del mundo del vodevil. En la parte central de la escena, Lucille intenta rebelarse contra esta situación injusta: «Quiero viajar. Quiero hacer cosas. Quiero libertad y quiero justicia»; y justo en ese instante Groucho reacciona, tarareando los primeros compases de *I Wish I Was in Dixie's Land*, una canción escrita en 1859 por Daniel Decatur Emmett y popularizada por los Bryant's Minstrels al incluirla en el *walk around* de su espectáculo (Hischak, 2002: 84-85). Tras la Guerra Civil norteamericana, *Dixie's Land* se convirtió en un símbolo que reflejaba la añoranza por un pasado idealizado, propiciando así una identificación sonora con la lucha romántica y desigual por las causas perdidas. Los Marx habían utilizado la obra de Emmett desde sus primeros años en los circuitos de vodevil. De hecho, Harpo deja entrever en su autobiografía, con respecto a una actuación en el año 1912 con la obra *Fun in Hi Skule*, que utilizaban *Dixie* cuando las cosas no iban bien sobre el escenario: «[c]ogimos las mandolinas y empezamos con "Peasie Weasie". Nunca nos habíamos divertido tanto ni habíamos recibido una ovación semejante. Salimos a saludar siete veces y no hubo necesidad de que nadie cantase "Dixie"» (Marx, 2001: 96).

El significado simbólico de *Dixie's Land* se muestra de una forma inequívoca en *Los cuatro cocos* cuando los Marx deciden confabularse para desmascarar a los auténticos ladrones de las joyas de Mrs. Potter, demostrando así la inocencia de Bob



Figura 10. Groucho y Lucille bailan un tango

Adams. Groucho, Harpo y Chico no solo tararean esta vieja canción, sino que la representan de forma visual, a modo de *tableau*, inspirándose en la pintura *The Spirit of 76*, realizada por Archibald MacNeal Willard en 1875. De esta forma, los Marx simbolizan la lucha por los ideales y por la justicia a través de la combinación de una canción y de una imagen visual, de forma análoga al método que utilizan para disfrazarse. Sin embargo, esa lógica vodevilesca ya no tiene cabida en *Pistoleros de agua dulce*. La canción de Emmet solo llega a ser insinuada por Groucho a modo de un viejo resorte accionado por las palabras de Lucille, mientras que para ella resulta un lenguaje totalmente incomprensible. En cualquier caso, la escena concluye con un número musical: tras un ingenioso intercambio de palabras con doble sentido y una excursión conjunta por el interior del armario, para ocultar aquello que el código no permite mostrar, Groucho y Lucille acaban bailando un tango (Figura 10). Sin embargo, el contenido erótico o transgresor de este baile entre dos desconocidos se diluye, ya que el sentido cómico de la coreografía pasa a ocupar el primer plano de significación. La música del tango no permite a Lucille mostrar abiertamente sus deseos, sino que se utiliza como acompañamiento sonoro de una serie de gags visuales coreografiados con gran detalle.

DE LA ÓPERA COMO BURLESQUE A LA SUBVERSIÓN OPERÍSTICA

Por otra parte, en el cine de los hermanos Marx también encontramos parodias de conocidos nú-

meros operísticos, en la estela de los números *burlesque* propios del vodevil. Al margen de las citas puntuales presentes a lo largo de su filmografía, la parodia operística más lograda de los Marx es la que realizan en la parte final de *Los cuatro cocos* sobre la ópera *Carmen* de Georges Bizet, a imitación de la protagonizada por Charles Chaplin en 1915. Los Marx construyen el número *I Want My Shirt* reutilizando la música de *L'amour est enfant de bohème* y de la *Canción del torero*. En esta parodia, ambientada en un patio sevillano, participan todos los personajes del film, incluyendo a los representantes de la ley, disfrazados a modo de toreros o de supuestas damas sevillanas (Figura 11). Estos disfraces eliminan las distinciones sociales y económicas que habían caracterizado a los personajes a lo largo de la película. Los disfraces igualan a todas las clases sociales y culturales y nadie se muestra ofendido por el tratamiento cómico de la obra del compositor francés (Figura 12).

Apenas seis años después, en *Una noche en la ópera*, los Marx transforman la representación de la obertura de *Il Trovatore* en un partido de béisbol, utilizando la canción *Take Me Out to The Ball Game*, para sorpresa de los espectadores y ante el gesto ultrajado del director de orquesta, el custodio legal de la trascendencia musical. Este conflicto solo es comprensible desde un paradigma musical en el que lo popular y lo culto se han separado de forma inequívoca, en un contexto en el que unos distinguidos y pasivos espectadores, que quieren contemplar una ópera desde las cómodas butacas de un suntuoso

teatro, son molestados por unos cómicos que pretenden ser partícipes de otro tipo de representación. En esta ocasión, solo los cómicos están disfrazados, ya no es posible una cultura común.

Lawrence Kramer, uno de los máximos exponentes de la llamada *New Musicology*, defiende que el propósito de los hermanos Marx en *Una noche en la ópera* consiste en devolver este género al pueblo, a sus orígenes. Según Kramer, la ópera, expresión de la energía de la cultura popular, era propiedad de los inmigrantes italianos de clase trabajadora hasta que les fue arrebatada por los plutócratas para convertirla en un negocio destinado a la clase elitista (Kramer, 2002: 140-141). En este mismo sentido, podemos considerar que la tradición musical popular creada durante la época del vodevil en Norteamérica también representa la energía y la identidad de la clase más desfavorecida, una identidad que comenzó a ser cuestionada cuando Samuel Rothafel inauguró el Strand pretendiendo imitar, precisamente, a los grandes teatros operísticos europeos. Si en el primer cine de los hermanos Marx todavía nos encontramos muy cerca de la cultura musical del vodevil, la implantación del código Hays consolidó un nuevo paradigma musical mucho más próximo a las obras musicales centroeuropeas del siglo XIX y en el que no tenían cabida las formas culturales de carácter popular, un paradigma que coincidió en el tiempo con la llegada de toda una generación de compositores europeos que huían del nazismo y que acabarían sentando las bases musicales del llamado cine clásico norteamericano.

Figura 11. Chico, el 'pianista lituano'; Groucho el torero "ex-céntrico" y Harpo, con sombrero mejicano



Figura 12. El detective Hennessy, disfrazado de torero



CONCLUSIONES

El cine de los hermanos Marx experimentó en la primera mitad de los años treinta una serie de importantes transformaciones, relacionadas con la implantación del código Hays, que afectaron de forma decisiva al carácter identitario y popular de los contenidos musicales y que conllevarían la pérdida de un sistema de relaciones expresivas y significativas creadas durante la época del vodevil. A lo largo del presente trabajo hemos mostrado algunos ejemplos de estas transformaciones que operan en diferentes direcciones, desde la supresión de los contenidos sexuales y ofensivos en las letras de las canciones hasta la reconversión de los números coreográficos en un vacío espectáculo visual. Estos cambios evidencian una transformación estructural mucho más profunda que desembocaría en la consolidación de un sistema patriarcal y elitista en el que los personajes femeninos dejan de expresarse a través de la música para asumir un rol pasivo, atento a los deseos masculinos.

Sin embargo, los estudios realizados en torno a las consecuencias que provocó la imposición del código en la producción cinematográfica no suelen incidir en las decisivas transformaciones que experimentaron los contenidos musicales provenientes del ámbito popular. De hecho, el mayor éxito del código Hays consistió en (re)construir la historia del primer cine desde una perspectiva artística y cultural muy diferente a la que existía cuando se realizaron esas películas. Los estudios teóricos e históricos sobre el lenguaje cinematográfico rara vez comentan los contenidos musicales, infravalorándolos en relación con otros elementos de la narración. La música se ha estudiado como un elemento externo al lenguaje fílmico, las investigaciones sobre la música en el cine suelen ignorar los contenidos musicales provenientes de la cultura popular en los primeros años del siglo XX y defienden que la música del cine se configuró desde la tradición clásica centroeuropea.

Por este motivo, creemos que es necesario revisar, en la línea de los trabajos de Rick Altman y Lawrence Kramer, la presencia de contenidos musicales provenientes del sustrato cultural popular en el primer cine sonoro, incidiendo en su importancia en la configuración del lenguaje fílmico. No debemos contemplar las músicas del primer cine desde las grandes salas cinematográficas, sino desde los teatros de vodevil y desde las pequeñas salas *nickelodeon* en las cuales el cine configuró inicialmente sus modos de representación y recepción. ■

NOTAS

- 1 La denominación «Tin Pan Alley» fue acuñada por el compositor de canciones y periodista Monroe Rosenfeld (1861-1918), haciendo referencia al sonido simultáneo de los desgastados pianos verticales de las editoriales musicales instaladas inicialmente en la calle 14 (Taruskin, 2010: 623-624).
- 2 Nos remitimos a la definición de Philip Tagg para el concepto de «música popular»: música concebida para una distribución masiva, destinada a grupos de oyentes grandes y socioculturalmente heterogéneos que se almacena y distribuye de forma no escrita y que solo es posible en una economía industrial que la convierte en artículo de consumo sujeto a las leyes del mercado (Tagg, 2015).
- 3 Se puede visionar una reconstrucción de esta canción ilustrada a partir de las fotografías originales en Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=BZ8KTy-KiDUE>).
- 4 Antes de «perder» la voz, Harpo llegó a cantar, sin ningún éxito, durante una proyección de canciones ilustradas, sustituyendo a un cantante indispuerto (Marx, 2001: 91).
- 5 Recordemos que el vestuario de Maureen O'Sullivan en la serie de películas sobre Tarzán, en la que interpretaba a Jane, aumentó su porción textil de forma considerable a raíz de la implantación del código Hays.
- 6 La *speciality* interpretada por Chico en *Pistoleros de agua dulce*, por ejemplo, consiste en una paráfrasis

del pizzicato del ballet *Silvia o la ninfa de Diana* de Leo Delibes cuyo argumento recuerda a lo que sucede en la narración fílmica: un malvado (Orión/Alky Briggs) secuestra a una joven (Silvia/Mary Helton) de la que está enamorado un chico de inferior condición social (Aminta/Zeppo Marx), lo que impide la aprobación de su amor por parte de la familia de la joven. Sin embargo, en *Un día en las carreras* resulta muy complicado establecer cualquier tipo de paralelismo entre *On the Beach at Bali-Bali* y el argumento cinematográfico. En este sentido, el interés reside más bien en las piruetas acrobáticas que realiza Chico sobre el teclado, desplazando el interés de lo sonoro a lo visual. Por otra parte, Leo McCarey ni siquiera permitió la presencia de estos números instrumentales en *Sopa de ganso*.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2009). Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. En T. W. Adorno, *Dissonancias. Introducción a la sociología de la música* (pp. 15-50). Madrid: Akal.
- Altman, R. (2004). *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- Black, G. D. (2012). *Hollywood censurado*. Madrid: Akal.
- Chandler, C. (2006). *¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos*. Barcelona: Fábula Tusquets.
- Cohen, H. G. (2010). *Duke Ellington's America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gehring, W. D. (1997). *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
- Grover-Friedlander, M. (2002). There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera. En J. Jeongwony y R. Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema* (pp. 19-37). Nueva York: Routledge.
- Hamm, C. (1997). *Irving Berlin. Songs from the Melting Pot: The Formative Years, 1907-1914*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hischak, T. S. (2002). *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Jenkins, H. (1992). *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Nueva York: Columbia University Press.
- Jones, J. B. (2003). *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Lebanon: Brandeis University Press.
- Kanfer, S. (2006). *Groucho, una biografía*. Barcelona: RBA.
- Kramer, L. (2002). Glottis Envy: The Marx Brothers' *A Night at the Opera*. En L. Kramer, *Musical Meanings. Toward a Critical History* (133-144). Los Ángeles: University of California Press.
- (2011). *Interpreting Music*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Louvish, S. (2001). *Monkey Business. La vida y leyenda de los hermanos Marx*. Madrid: T&B.
- Magee, J. (2012). *Irving Berlin's American Musical Theater*. Nueva York: Oxford University Press.
- Marx, G. (1996). *Groucho y yo*. Barcelona: Tusquets.
- Marx, H. (2001). *¡Harpo habla!* Barcelona: Montesinos.
- Mitchel, G. (2006). *The Marx Brothers Encyclopedia*. Londres: Reynolds & Hearn Ltd.
- Pop Goes the Weasel. Nursery Rhymes Lyrics and Origins (2017). *Rhymes*. Recuperado de <http://www.rhymes.org.uk/a116a-pop-goes-the-weasel.htm>.
- Sargent, E. W. (1915). *Picture Theatre Advertising*. Nueva York: Moving Picture World Chalmers Publishing Company. Recuperado de <https://archive.org/details/picturetheatre00sarg>.
- Tagg, P. (2015). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Philip Tagg*. Recuperado de <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>.
- Tony Pastor ill, long career ending (1908, 14 de agosto). *The New York Times*. Recuperado de <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1908/08/14/104747903.pdf>.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the Early Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press.

LA MÚSICA POPULAR ANTES Y DESPUÉS DEL CÓDIGO HAYS EN EL CINE DE LOS HERMANOS MARX

Resumen

A lo largo de su trayectoria, los hermanos Marx vivieron en primera persona la transición desde los espectáculos de variedades hasta la consolidación del cine como el principal medio de comunicación de masas. En los inicios de su carrera fílmica, los Marx reelaboraron una buena parte de los números cómicos que habían perfeccionado durante su etapa en el vodevil, unos números en los que la música de carácter popular desempeñaba un papel decisivo en la configuración del significado expresivo o paródico. Sin embargo, la consolidación del código Hays a comienzos de los años treinta propició importantes cambios en su lenguaje expresivo que afectaron de forma decisiva a estos contenidos musicales. El presente trabajo muestra, desde la perspectiva de lo que Lawrence Kramer (2002) denomina «ventana hermenéutica», algunos ejemplos fílmicos que constatan el cambio de paradigma musical existente entre sus primeros films (1929-1933) y los realizados para la Metro Goldwyn Mayer en los años 1935 y 1937.

Palabras clave

Código de Producción Cinematográfica; código Hays; Lord-Quigley; hermanos Marx; música popular; vodevil.

Autor/a

Ramón Sanjuán Mínguez es profesor de Armonía, Análisis y Cultura audiovisual en el Conservatorio Profesional de Música de Elche. Ha publicado diversos artículos sobre las funciones expresivas y narrativas que desempeña la música dentro del lenguaje audiovisual. En la actualidad está desarrollando un proyecto de investigación en torno a la utilización de recursos expresivos cinematográficos en la filmación de la interpretación musical. Contacto: sanjuanminguez@gmail.com.

Referencia de este artículo

Sanjuán, Ramón. (2019). La música popular antes y después del código Hays en el cine de los hermanos Marx. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 33-48.

POPULAR MUSIC BEFORE AND AFTER THE HAYS CODE IN THE FILMS OF THE MARX BROTHERS

Abstract

Over the course of their career, the Marx Brothers experienced firsthand the transition from the variety show era to the consolidation of cinema as the most popular form of mass media. In their early films, they re-worked many of the comedy numbers they had perfected during their vaudeville period, numbers in which popular music played a decisive role in the establishment of expressive and parodic meaning. However, the establishment of the Hays Code in the early 1930s resulted in significant changes to their expressive language that had a crucial impact on that musical content. Taking the perspective of what Lawrence Kramer (2002) refers to as a "hermeneutic window", this article offers some examples of the musical paradigm shift that occurred between the Marx Brothers' first films (1929-1933) and their work with Metro Goldwyn Mayer in the years from 1935 to 1937.

Keywords

Motion Picture Production Code; Hays Code; Lord-Quigley Code; Marx Brothers; Popular Music; Vaudeville.

Author

Ramón Sanjuán Mínguez teaches Harmony, Analysis and Audiovisual Culture at Conservatorio Profesional de Música de Elche, in Alicante, Spain. He has published various articles on the expressive and narrative functions of music in the audiovisual language of films. He is currently working on a research project on the use of expressive resources in films of musical performances. Contact: sanjuanminguez@gmail.com.

Referencia de este artículo

Sanjuán, Ramón. (2019). Popular Music Before and After the Hays Code in the Films of the Marx Brothers. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 33-48.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com