

NUEVA ORLEANS

A TRAVES DEL JAZZ Y DEL CINE

Nueva Orleans ha tenido, desde siempre, una personalidad propia, en virtud de su cosmopolitismo, de la mezcla de razas y nacionalidades que en ella convivió. Nueva Orleans era y es en el inmenso mosaico de la geografía americana algo diferente. Ahora bien, ese tópico que quiere que Pittsburg sea «la ciudad del acero», Hollywood «la Meca del cine», Chicago «el paraíso de los gangsters», etc.... hace de Nueva Orleans, ante todo, «la cuna del jazz». Lo que, por otra parte, es uno de sus mayores títulos de gloria. Y, si no una verdad absoluta, sí, en cualquier caso, verdad. Como es verdad, citando a Mezz Mezzrow, un jazzman blanco formado en el tumultuoso Chicago de los años veinte, la inversa: «Para nosotros —decía Mezzrow— la palabra jazz no significaba más que una cosa: Nueva Orleans.» Bajo este prisma —indudablemente el que con más inmediatez se ofrece al europeo que oye hablar de la ciudad del delta— y bajo el que, en segundo lugar y de modo si se quiere más amplio, extensible a mayor número de ciudades, constituye el cine, vamos a hablar a continuación de Nueva Orleans.

Decíamos más arriba que el calificar a Nueva Orleans de «la cuna del jazz» si no es una verdad absoluta sí es, en cualquier caso, una verdad. No es una verdad absoluta en el sentido de que el jazz, como fenómeno surgido con absoluta espontaneidad, al margen de toda planificación, no se produce, no aparece, de modo brusco, en un lugar concreto, en una fecha precisa. Al mismo tiempo que se dan en Nueva Orleans sus primeras manifestaciones ocurre lo mismo en Memphis, en Kansas City, en Dallas, en Saint Louis. Pero si bien es cierto que, por tratarse de algo que estaba «en el aire», el fenómeno presenta ciertos signos de dispersión, no lo es menos que Nueva Orleans es, no sólo su mejor terreno de cultivo, sino también que toda la evolución de la que, sin duda, puede calificarse como la más importante aportación musical de nuestro siglo tiene a Nueva Orleans

como sede y motor, que Nueva Orleans es cuna si no del jazz como algo total, sí de sus mejores hombres, de su expansión, de su grandeza. J. E. Berendt, uno de los más prestigiosos estudiosos europeos del jazz, ve cuatro razones principales para que Nueva Orleans haya supuesto lo que ha supuesto en la historia del jazz:

- a) Presencia de un viejo fondo cultural de raíces franco-hispánicas.
- b) Enfrentamiento de dos tipos distintos de población negra.
- c) Vitalidad de la música europea, puesta al alcance de los oídos negros.
- d) Concentración en Storyville.

Evidentemente, y puesto que lo que hoy está fuera de duda es que, si bien el jazz es en sus mejores momentos obra de la población negra, es algo que no tiene nada que ver con Africa, las especiales características de la población de Nueva Orleans hacían de ella la ciudad indicada para su florecimiento. Un poso cultural arraigado, una afición a la música poco común —la *French Opera House*, de carácter «culto», tenía la misma popularidad que los ritos «voodoo» que se celebraban en la plaza pública llamada del Congo— y una necesidad de amalgama entre las diferentes culturas que coexistían en la capital de Louisiana colaboraban a ello. Si se tiene en cuenta que entre 1900 y 1910 la ciudad —entonces 200.000 habitantes— contaba con una treintena de orquestas estará dicho al resto. A lo que queda por añadir la influencia, hoy por todos reconocida, que tuvo la aparición del barrio de Storyville, «ghetto» de la «mala vida», en la adquisición de forma definitiva por lo que había comenzado como manifestación espontánea de carácter popular. En efecto —y no es cuestión de hablar ahora de los antecedentes más o menos directos del jazz, del «worksong» al «blues primitivo», del «ragtime» a la «fanfare» —lo que comenzó siendo expresión de unas necesidades vitales de la población



Arriba:
King Oliver's
Jazz Band

A la izquierda:
Escena de la
película
"Un Tranvia
llamado Deseo",
en la que se
advierte a la
inolvidable actriz
Vivien Leigh en el,
sin duda, más
conocido tranvia
de Nueva Orleans.

negra, acompañamiento de entierros que se transformaba, al regreso del cementerio, en explosión de alegría, en desafío entre las diferentes bandas —ya hemos dicho que a principios de siglo existían más de treinta en la ciudad— pasó a ser, al nacer Storyville, algo que fue adquiriendo nuevas características, una esencia propia, diferente de todo lo preexistente en el terreno de la música y condicionante, de modo más o menos directo, de todo lo que había de venir después.

STORYVILLE

Ya cuando, por los años cuarenta del pasado siglo, Mark Twain escribía su *Vida en el Mississippi*, Nueva Orleans le impresionó especialmente. Desde su alumbrado eléctrico, que consideraba mucho más abundante y mejor que el de Nueva York, hasta el característico sabor de la vieja parte francesa de la ciudad y, evidentemente, la celebración del famoso Martes de Carnaval, *Mardi-Gras*, que atraía a visitantes venidos de los más lejanos lugares. Nueva Orleans era ya, entonces, uno de los centros de diversión más reputados del joven río, a bordo de los «riverboats», o al contrario. El juego, la bebida, la prostitución iban ganando terreno día a día. Hasta que, en 1897, la autoridad, en la persona de Sidney Story, decidió, «para evitar la contaminación», aislar la «zona del vicio», fijando estrechamente sus límites topográficos, y reduciéndola a un barrio que, en dudoso homenaje a Story, se empezó a conocer inmediatamente como Storyville. Lógicamente, la música era una de las necesidades de este barrio. En cada *saloon* había una banda. Lo que había empezado en la calle pasó al interior de los edificios. Y se produjo el encuentro —a primera vista tan insólito como el famoso de la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de operaciones de Lautréamont— de dos formaciones tan distintas como eran la *marchin' band* y el piano habitual en este tipo de establecimientos. La fusión aparentemente imposible se realizó de inmediato, sin esfuerzo. Y antes de que la palabra jazz se inventara este género empezó a existir. Las calles de la ciudad —Basin, Canal, Tuxedo, Perdido— tuvieron pronto composiciones a ellas dedicadas. Los músicos en ella nacidos —Buddy Bolden, King Oliver, Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Sidney Bechet— se hicieron rápidamente célebres. De un extremo a otro del país corrió la noticia de que había nacido una nueva música, primero innominada, luego llamada *jass*, por último *jazz*. Pero el periodo de apogeo de Storyville no duró demasiado. Exactamente veinte años.

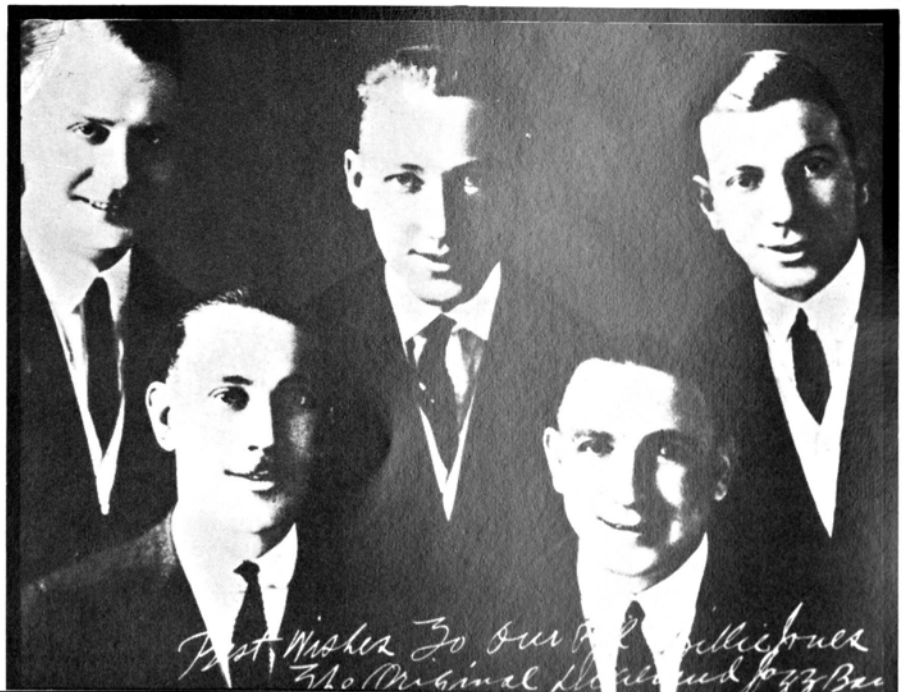
LA MORAL DEL SOLDADO

Ya en 1913, en el mes de noviembre, se había celebrado en Columbus (Ohio), un congreso de la *Anti-Saloon League*, dispuesta a lograr del Gobierno Federal la prohibición absoluta de las bebidas alcohólicas. Pero no había conseguido grandes resultados. Sin embargo, al producirse la entrada de los Estados Unidos en la guerra que asolaba a Europa desde tres años atrás, en 1917, las cosas cambiaron. En agosto de aquel año el Senado votó a favor del proyecto de prohibición, y lo mismo hizo la Cámara de Representantes en el mes de diciembre. Nueva Orleans, convertida en puerto de guerra y, en consecuencia, lugar de destacamento de numerosos soldados jóvenes, fue la primera víctima de un estado de opinión que se concretaría, en 1919, en la proclamación de la llamada Ley Seca, expresada en la enmienda 18 de la Constitución. Para mantener la moral de los jóvenes soldados de referencia se dio orden de cerrar todos los establecimientos de Storyville. Y no fueron, naturalmente, sólo las prostitutas quienes se quedaron sin trabajo, sino también los músicos. Como, lógicamente, no estaban dispuestos a volver a los *negro jobs* que se les ofrecían como única perspectiva, optaron por la emigración. Y se fueron, siguiendo un movimiento más general de emigración de color de Sur a Norte, hacia Chicago. En el Southside, el barrio negro de la ciudad de Illinois, se instalaron la mayor parte de ellos y allí, paradójicamente, alcanzó su mayor difusión la música de Nueva Orleans. Allí se crearon las mejores orquestas de Oliver, de Armstrong. Allí se grabó el que parece ser el primer disco de jazz, interpretado por una formación

blanca, la *Original Dixieland Jazz Band*. Allí tomó forma definitiva, en suma, el auténtico estilo Nueva Orleans, que, pese a la distancia geográfica, nunca renegó de sus orígenes.

EL «REVIVAL»

Poco a poco, y por una evolución natural, el jazz fue cambiando de sentido. Surgieron nuevas formas, y entre ellas, como era previsible, el estilo Chicago. Luego el centro de polarización fue Nueva York, y en especial el barrio negro de Harlem. Surgieron nuevas tendencias, lo que había empezado siendo expresión auténticamente popular se intelectualizó, quizá en exceso. Surgió el *be-bop*. Y como reacción a él, por los años cuarenta, el «revival». Se exhumaron viejos éxitos de los años de oro, se intentó hacer volver al viejo estilo a los grandes maestros que seguían en activo. Pero el movimiento resultó una pura maniobra comercial, al margen de algunos intentos sinceros, y sólo algunos de los «grandes», en aquella época retirados, como Kid Ory, Oscar «Papa» Celestin y George Lewis participaron, de la mejor fe e impulsados por la necesidad, en la maniobra. El tinglado, si no prosperó con exceso en los Estados Unidos, tuvo, sin embargo, gran repercusión en Europa. El París de postguerra que se reunía en Saint-Germain-des-Prés recibió con los brazos abiertos el jazz del «revival», hambriento como estaba, después de cinco años de privación, de todo lo que llegara de América. Lo calificó de «Dixieland», nombre que, en la gran época, había servido para diferenciar —aunque sin límites muy precisos— al jazz blanco de Nueva Orleans del que hacían los negros, que





Citar a Nueva Orleans es hablar de su VIEUX CARRÉ. En el filme "A Streetcar named Desire", los exteriores fueron rodados en algunos de los rincones más sugeridores del viejo barrio francés de la ciudad.

se conocía simplemente por el nombre de la ciudad. Pero pronto los propios franceses se dieron cuenta de lo que en el «revival» había de superchería y lo rechazaron, siendo acogido entonces en Inglaterra, donde orquestas comerciales como la de Jack Hylton hicieron negocios increíbles con la explotación de un mito puesto a flote artificialmente.

Ahora bien, si el «revival» es discutible, el verdadero Nueva Orleans sigue, incluso hoy, constituyendo lo mejor de la música de jazz, y a él, y al blues primitivo, vuelven los ojos autores de las últimas generaciones como Leroy Jones, que reclaman de sus hermanos de color —Jones, autor de «Dutchman», es negro— la vuelta a los signos culturales distintivos de su raza. Mezz Mezzrow, ya citado más arriba, dice: «He aquí lo que el estilo Nueva Orleans celebraba en realidad: el triunfo de todo lo que vive, respira, hace trabajar a los bíceps, guiña el ojo y se relame a pesar de las marranadas del mundo. Era un desafío a las pompas fúnebres, una negativa a dejarse abatir, una reacción obstinada, un gesto de alabanza al aparato circulatorio, un hosanna a

las glándulas sudoríparas, un himno a las entrañas que brillan cuando están vacías. ¡Aleluya!» Sería difícil encontrar un epitafio —si es que puede hablarse de muerte del jazz estilo Nueva Orleans— más bello. Y no es extraño que si Nueva Orleans se proclama, aunque hubiera en un principio coincidencias, cuna del jazz y le dedica un museo, músicos como Jelly Roy Morton hayan declarado orgullosamente: «Yo inventé el jazz en 1902»...

«FLORES PARA LOS MUERTOS»

Con el cine, Nueva Orleans ha tenido menos suerte. El cine americano, que ha sabido retratar espléndidamente muchas de sus ciudades, hasta el punto de que las conocemos como si las hubiéramos visitado repetidamente, se ha quedado en la superficie, en lo pintoresco, cuando se ha tratado de la ciudad del delta. Ni siquiera el jazz ha servido de nexo de unión válido. «El cantor de jazz», la película de Alan Crossland (1927) que se considera como la iniciadora de la etapa sonora, no era sino un vehículo para el lucimiento de un

cantante, Al Johnson, que grotescamente pintado de negro, poco tenía que ver con el jazz. En general, cuando se ha tratado de jazz, el cine ha ido más hacia la época «blanca» del swing que hacia el auténtico y popular. Que «grandes» como Armstrong, Kid Ory, Oscar «Papa» Celestin hayan aparecido esporádicamente en la pantalla para hacer su «número» poco importa. En general el jazz ha estado ausente de la pantalla, posiblemente en función de las exigencias respecto al modo como los negros debían ser presentados en ella del Código Hays. Razón, por otra parte, que puede presumiblemente hacerse extensiva al hecho de que los años de oro de Nueva Orleans en este terreno no hayan tenido un ajustado reflejo en el cine, dadas las características de Storyville. Entre las películas medianamente serias que tienen Nueva Orleans como escenario, aunque no condicionante, hay que situar la adaptación por Elia Kazan de *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams autor que repetidamente toma el Sur como motivo de inspiración. Al comienzo del film, una misteriosa y angustiosa silueta pregonaba «flores

372-A38



La película "The flame of New Orleans", rodada en 1941, ofrece una visión particular de la época del afianzamiento de la gran ciudad.

para los muertos», abriendo así las puertas a los tumultuosos amores de Blanche Dubois y Stanley Kowalsky. Luego, otras películas inspiradas en obras del mismo autor e igualmente situadas en Nueva Orleans no han alcanzado el mismo resultado, como *Propiedad condenada*.

En otra línea, *La gata negra*, de Edward Dmytryk, pudo ser, al margen de lo melodramático de su argumento, una buena descripción de cierto sector de la ciudad; pero la desafortunada idea de situar la acción en época actual la privó de dar el exacto reflejo de lo que, en su día, fue Storyville. La mayoría de los films que tienen Nueva Orleans como escenario se quedan, pues, en el exotismo fácil. Incluso René Clair, a quien por su condición de francés se le ofreció como primer film americano de su carrera *La llama de Nueva Orleans*, se limitó a realizar un vehículo para el lucimiento de Marlene Dietrich. Pasando por alto obras simplemente comerciales como *Martes de Carnaval*, *El caballero del Mississippi*, *La taberna de Nueva Orleans* o adaptaciones de operetas como *Magnolia* —versión cinematográfica de *Showboat*— vale la pena de citar *Nueva Orleans*, realizada hace más de veinte años por la Republic con John Wayne a la cabeza de un reparto en el que figuraba Arturo de Córdova en el papel del alcalde Tom C. Anderson, y que reconstruía con cierta exactitud el ambiente de la ciudad a principios de siglo. Entre las obras más recientes, la que ofrece indudablemente mayor interés es *El rey del juego*, de Norman Jewison, situada en la Nueva Orleans de los años treinta, y en la que se rinde emocionado homenaje a los supervivientes del primitivo jazz con una apertura en la que una *marchin' band* interpreta un estupendo «When the saints go marchin in» y con la visita a un viejo local donde aún se interpreta el *ragtime*. Aparte estos pocos títulos, no hay más que merezcan destacarse por la exactitud del retrato de la ciudad. Habrá que esperar el film que anuncia François Truffaut, *La sirena del Mississippi*, adaptación de la novela de William Irish *Vals en la oscuridad*. Si el jazz, de inspiración y carácter esencialmente americanos, ha tenido sus mejores defensores en Europa, puede pensarse que sea por fin un realizador europeo enamorado de muchas cosas de América quien dé por primera vez en la pantalla una versión convincente de una ciudad que, por otra parte, tiene características que la ligan de modo *sui generis* con el Viejo Continente. Una ciudad llena de sugestión, de posibilidades cinematográficas hasta hoy sólo en parte explotadas.

CESAR SANTOS FONTENLA
Madrid

Triunfo