

Cine & jazz: reunión

Sigue sin determinarse con la deseable precisión el origen del término «jazz», pese a que la música que define cuenta ya con un siglo de existencia, redondeando fechas, y disfruta de una copiosa bibliografía internacional, a menudo magnífica. No obstante, existe un cierto consenso en el rudimento más o menos escabroso del vocablo, partiendo del irrefutable hecho histórico de la incubación del jazz hacia finales del siglo XIX en Storyville, un barrio de Nueva Orleans a la sazón degradado y festivo por igual, en particular pródigo en burdeles de baja estofa («el paraíso más seguro de Estados Unidos para la gente más viciosa del mundo», en brutal resumen del guitarrista Danny Barker), dentro del cual confluían, entre heteróclitos marginados sociales e incluso delincuentes, los músicos negros y los criollos (*Black and Tan*, según la terminología que popularizaría el propio jazz, a partir del tema compuesto por Duke Ellington) y cuya populosa calle Basin Street no tardaría en titular un tema cardinal de la modalidad, que pronto devino *standard*¹. Así, «hay quien dice que deriva de

un juego de palabras de carácter onomatopéyico, *gism-jasm*, que tiene que ver con la fuerza pero también con el esperma. Para otros procede de *chasse beau*, o buena caza en francés, voz asociada al baile del *cake walk* que se desarrolló durante las últimas décadas del siglo XIX en Nueva Orleans y que terminaba con el premio de un pastel. *Chasse beau* terminó por deformarse en *jasbo*, palabra que llegó a ser una especie de apodo de los músicos. Asimismo se ha señalado la posible relación con otra voz del argot criollo de Nueva Orleans de origen francés, el verbo *jasser*, que significa acostarse. También las prostitutas de la ciudad recibían el nombre de *jazz-belles*, que sin duda procede de la deformación del nombre bíblico Jezabel. Otra posibilidad la apuntó hace años el *jazzman* Dizzy Gillespie, para quien «jazz» procede de la voz *jasi*, de origen africano y que significa «vivir intensamente»². Las especulaciones semántico-etimológicas no perecen aquí, considerando todo lo que posibilitan la doble z del término y el hecho de que, al principio, se escribiera *jass* (el primer disco que graba tal mú-

¹ Según recuerda el pianista Clarence Williams, que trabajara con la mítica, y muy temperamental, cantante Bessie Smith: «Teníais que haber presenciado las sesiones de entonces. Hacia las cuatro de la madrugada, las chicas despachaban a sus clientes y se reunían con los chulos en las bodegas. La mayoría de los chulos eran pianistas o jugadores. Cuando pasaban épocas de mala racha, iban allí para buscar trabajo y estar cerca de sus chicas, y tocaban el piano mientras ellas estaban con los clientes. Todos nos reuníamos en esos locales, cada noche, y pasábamos horas tocando y cantando».

² Lawrence Lindt, *Historias curiosas del jazz*, Barcelona, Robinbook, 2011.

sica, en 1917, está firmado por la Original Dixieland Jass Band) e incluso, durante una corta etapa, *jaz*. Por ejemplo: «Es una onomatopeya que implica un sonido más o menos continuo, como por ejemplo *buzz*, en francés *bourdonner* = zumbar, rumor sonoro y continuo, murmurar, entre otros derivados y posibilidades; o *whizz* = zumbido, o, todavía rizando el rizo, el adjetivo *razz matazz* = actividad o atmósfera abigarrada, pintoresca, alucinante. Así, como vemos, la doble z se relaciona con un conjunto de significados que aluden velada o claramente a la confusión, el desorden, el sexo (a través de la rima *jass-ass*, del adjetivo *jazzy* y del nombre *jazzle*, que denota *sexappeal* en el argot americano de los años 40 y 50), la velocidad, etc. Ahora bien, si tomamos el término por su inicial j, la cosa se enriquece más al acercarnos a vocablos como *jig-jag* o *zigzag* (en inglés), *zig-zag* (en francés), etc. O bien *jazzed*, en francés *déchiqueté* = cortado, picado; *jabber* = parloteo, charloteo; *jam* = atasco, embotellamiento»³. Sin agotar las hipótesis, consten también, al menos, las que consideran que el término *jass* era, sin más, una forma de decir «excitación» por parte de los criollos de Nueva Orleans; una mera variante fonética del conjunto Razz Band, de inicios de siglo; una derivación del término africano *jassm*, que significa «orgasmo»; o la aclimatación imprevisible de

la provocadora, e intraducible, imprecación *Jass it up, boys!* que un entusiasta cliente beodo bramó en un local de Nueva Orleans a una de las primeras orquestas. Aunque sin desoír que existen algunas hipótesis disonantes, tan autorizadas como la del *jazzman* Lionel Hampton, quien sostenía que *jass* derivaba de la palabra *jackass*, que significa «asno» o «borrico», y era usada despectivamente por la población blanca de comienzos de siglo para el jazz; esta sería, así, la inculta música de una etnia indigna de ser considerada humana.

Por añadidura, tampoco se ha revelado tarea fácil la propia definición del jazz. «Al igual que el blues, es imposible de definir», resumía de forma tajante uno de sus mayores genios, el citado Dizzy Gillespie. Otro de ellos, Louis Armstrong, que fue quien configuró y encarriló decididamente el jazz en cuanto que estilo musical *vero e proprio*, afirmó, con tanta guasa como insolencia: «¿Qué es el jazz? Hombre, si tienes que preguntarlo, nunca lo sabrás». Puede entenderse, pues, que las glosas más relevantes y recordadas no sean académicas y/o científicas, sino de índole lírica y/o apasionada, al proceder del campo de la literatura, la poética o la narrativa, preferiblemente que de la musicología o del propio sector profesional⁴. Parece irrefutable, con todo, que el jazz germina del horrendo período de la esclavitud en

³ Joaquim Romaguera, *El jazz y sus espejos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002.

⁴ La representación del jazz en las múltiples variantes literarias resulta prácticamente inabarcable, de puro vasta. Con todo, consten siquiera las aportaciones de autores internacionales tan diversos como Alessandro Baricco, Dorothy Barker, Carter Brown, Guillermo Cabrera Infante, Truman Capote, Alejo Carpentier, Julio Cortázar (acaso el ejemplo paradigmático, hasta el punto de justificar la edición de un disco compacto, *Julio Cortázar y el jazz*, en 1999), James Ellroy, Francis Scott Fitzgerald (cuyo volumen de cuentos *Relatos de la era del jazz* consolidó a perpetuidad dicha grafía en 1922), Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, William Harrison, Hermann Hesse, Chester Himes, Carlo Lucarelli, Cornell Woolrich, H. Paul Jeffers, Jack Kerouac, Norman Mailer, Walter Mosley, Antonio Muñoz Molina, David H. Rosenthal, Carlos Sampayo, Carl Sandburg, Jean-Paul Sartre, Josef Skvorecky, Ferran Torrent, James Baldwin, Ebbe Traber, Manuel Vázquez Montalbán, Boris Vian y Marguerite Yourcenar. También yo brindé aportaciones, mediante mi tercera novela, *Coproducción*, en la cual inventaba una película española protagonizada por el singular Chet Baker, *Black & Blue*, y mi segundo relato, *Blue Trumpet*, sobre un trompetista italiano en Madrid.

la América previa a la Guerra de Secesión y brota a finales del siglo XIX de un peculiar ensamblaje de rasgos-elementos musicales blancos y negros, en proporción ardua de delimitar, surgido en la parte de los Estados Unidos donde la convivencia entre ambas etnias era más especial e intensa, en todos los sentidos; es decir, el sur. Otro divo del sector, Dave Brubeck, blanco y no negro como Gillespie y Armstrong, resumió tal embolismo con gran espíritu de síntesis: «En Nueva Orleans estaba la influencia africana. De la Europa occidental llegó el sentido armónico, la estructura tonal y los instrumentos usados». Por tanto, resulta de lo más oportuno, y compartible, el siguiente parecer del experto alemán Joachim E. Berendt: «En la reunión de las razas, tan importante para el surgimiento y el desarrollo del jazz, se halla el símbolo de la “reunión” a secas, que caracteriza al jazz en su naturaleza musical nacional e internacional, social y sociológica, política, expresiva y estética, ética y etnológica»⁵. Enésima confirmación de las ubérrimas virtudes del mestizaje cuando se manifiestan felizmente en el arte, la cual, además y en este caso particular, ejemplifica de forma idónea el eclecticismo cultural y la promiscuidad étnica que caracterizan la nación donde surge tal música; es decir, los Estados Unidos de América.

No pueden existir mayores diatribas, en cambio, respecto al hecho de que el cine aflora en Estados Unidos en la misma época que el jazz, año(s) más o menos; es decir, repítase, a finales del siglo XIX. Lo hace concretamente en 1896, cuando portó la maquinaria a Nueva York el operador y documentalista francés Felix Mesguich, vinculado con los míticos hermanos Lumière y autor de una inapreciable autobiografía, *Tours de manivelle*, en 1933. Amanecía de



Woody Allen en París, 2002
(foto: Stephane Cardinale)

este modo el ramal estadounidense, pronto hegemónico y además a perpetuidad, del que vendría a denominarse Séptimo Arte, específico y fundamental dentro del siglo XX, hasta el punto de que tales decenios son de todo punto inconcebibles sin el cine, del primero al último, en múltiples niveles y sentidos interconectados.

Cine y jazz emergen, pues, al unísono, y no es desorbitado afirmar que desde entonces devienen expresiones artísticas colectivas particularmente representativas de sus décadas de existencia. Incluso podría sostenerse que estaban predestinados a congeniar y compenetrarse de forma natural

⁵ Joachim H. Berendt, *El jazz: su origen y desarrollo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1962.



Dizzy Gillespie en *Downbeat*, Nueva York, 1947 (foto: William Gottlieb)

y sensible, las imágenes del uno y los sonidos del otro. Así lo han hecho a lo largo de un decurso que delata nexos múltiples y diversos, como es lógico; desde la pugna por alcanzar la respetabilidad cultural, que por añadidura en ambos casos cuaja finalmente a comienzos del decenio de los 60, hasta unos parangones, psicológicos y laborales, existentes entre sus artífices, que allanan el camino a la colaboración profesional. En este sentido, adviértase que incluso existen casos de cineastas con una faceta complementaria de músico de jazz, léase los americanos actores-directores Woody Allen y Clint Eastwood, identi-

ficados con el clarinete y el piano, respectivamente. Mas existen también dos europeos con una juvenil etapa de *jazzman*, que tocaron justo los mismos instrumentos que Allen y Eastwood, es decir, el italiano Pupi Avati y el español Jesús Franco, amén de pinitos más o menos *amateurs* y no menos juveniles de otros (el francés Alain Corneau, con la batería, y el irlandés Neil Jordan, con el saxo tenor principalmente). A propósito, y hablando de Eastwood, es célebre, y bien característica, la frase de este: «El *western* y el jazz son las aportaciones de América a la cultura del siglo xx». Pues bien, ¿tan difícil resulta colegir un cierto

vínculo entre ambas? ¿Acaso no puede captarse ese hilo existencial y emocional que une, de forma soterrada pero poderosa, al errabundo *Man of the West* de las praderas, con la armónica en la boca, y el trotamundista *jazzman* urbano, empuñando la trompeta? En un sentido mítico y/o poético, por supuesto, que empero brota de una realidad acrisolada, cual es el individualismo, esa arraigada querencia por la autoafirmación masculina y la independencia viril tan trascendente dentro de la vitalista mentalidad americana.

Lógicamente, en cualquier película dispuesta a integrar el jazz por sistema debe obtenerse una simbiosis hermosa, coherente y operativa entre dicha música (en lugar del sinfonismo tradicional, las opciones folclóricas o las variantes sonoras que permite la tecnología, resumiendo abruptamente las otras posibilidades a la hora de componer una banda sonora para el cine) y el entramado narrativo-visual propio del lenguaje fílmico. Empresa nada fácil, ciertamente, desde ningún punto de vista. De ahí que implique una suerte de estimulante desafío artístico, que, en caso de coronarse, genera una belleza expresiva muy particular, tan penetrante como un buen solo de trompeta. Tal como afirmaba José Luis Guarner: «Por una parte, la violencia expresiva del jazz puede ser un estimulante eficaz contra el atematismo musical de muchos films (por ejemplo, después de tres horas de música es imposible recordar uno solo de los temas de *Ben Hur*); el jazz es por definición una forma de expresión, una música subjetiva, que no permite un sincronismo fácil y literal con la imagen, sino un paralelismo en una línea secundaria, interior, de posibilidades mucho más ricas e interesantes. En segundo lugar, la forma especial de trabajar la sonoridad de los instrumentos, propia

de los músicos de jazz, permite, aun en los casos de utilización tópica, escapar a la vulgaridad y crear unas emociones puras. Pero la gran aportación del jazz al cine es el carácter coincidente de su esencia con la del arte de las imágenes»⁶.

Empero, es tremendamente significativo que en lo referido a los contactos entre cine y jazz apenas hayan existido discrepancias en las valoraciones, predominando desde siempre el juicio negativo, las quejas, las impugnaciones, en especial desde la perspectiva de los melómanos más puristas y exigentes (e intransigentes). Por ejemplo, la resumida en este aserto de, precisamente, el antedicho Guarner, que por añadidura fue una de las primeras firmas que abordaron la materia: «Hollywood y el jazz han vivido un idilio de amor no correspondido. Y es que, como diría el insigne actor Josef Tura, protagonista de la obra maestra de Lubitsch *Ser o no ser*, Hollywood ha hecho siempre con el jazz lo que Hitler hizo con Polonia»⁷. Prolonga tan brutal parecer, relativamente reciente y español, este, antiguo y extranjero, de John Gillet: «Júntense una cava llena de humo, rebosante de parejas enlazadas, un grupo de músicos blancos o de color y una iluminación extravagante y efectista, y se tendrá una idea clara de cómo el cine acostumbra a considerar el jazz»⁸.

No son infundados tales juicios, justo y preciso es reconocerlo. Ahora bien, el examen atento de la relación cine-jazz a lo largo de las décadas, en todos los sentidos y direcciones, a escala universal pero partiendo de su matriz estadounidense, permite lecturas más positivas, artísticamente hablando, aun respetando las antedichas de Guarner y Gillet debido a su loable espíritu crítico. Basta apreciar el placer estético que proporciona una mitología musical que ha sabido justificarse en la pantalla mediante una entidad eficaz en términos

⁶ José Luis Guarner, «El jazz y sus posibilidades como música cinematográfica», *Film Ideal*, núm. 89, 1962.

⁷ José Luis Guarner, «St. Louis Lumière Blues», en *Imatges del jazz*, Valencia, Filmoteca, 1991.

⁸ John Gillet, *Sight and Sound*, núm. 3, 1961.



Count Basie

cinematográficos, aun dentro de su tipificación mayor o menor, más allá de su relación con una realidad, de todos modos, resbaladiza. El visionado de las películas producidas lo demuestra de forma palpable y fehaciente, incluso en sus manifestaciones más modestas o fallidas, sin olvidar jamás el valor histórico-sociológico que encierran en su práctica mayoría, a menudo inapreciable.

Curiosamente, el primer contacto entre cine y jazz tiene lugar fuera de la pantalla, con la significación implícita y un perfume de época delicioso: la música acompañando en directo las bulliciosas y abarrotadas sesiones de cine mudo,

puesto que muchos de los primeros *jazzmen* trabajaron así en sus juveniles comienzos, sin ir más lejos los mismísimos James P. Johnson y Louis Armstrong, particularizando en tal sentido los quehaceres que llevaban a cabo en los más diversos espectáculos nocturnos (*honky tonks*, *night clubs*, musicales escénicos, etc.); lógicamente, el número de músicos contratados dependía de la categoría de la sala, en Estados Unidos como por doquier (mínimo, un pianista, que desplegaba estilos propios de la época, léase el *ragtime*, el *stride* y el *boogie-woogie*). Tal como apunta con entusiasmo Gilles Mouëllic, «puede imaginarse el humor y el *swing* de Fats Waller ante el imperturbable Buster Keaton, o la ironía de Count Basie respondiendo a Charles Chaplin. La poesía surrealista del *burlesque* encuentra en el jazz un mediador ideal entre las imágenes y los espectadores, con un vínculo tan indispensable para lograr un gag como para que exista *swing*: el ritmo»⁹. Entre paréntesis, en pleno siglo XXI intentó recuperarse esta modalidad de forma puntual, según la producción de una película precisamente sobre Louis Armstrong, *Louis* (Dan Pritzker, 2010), con una partitura compuesta por Wynton Marsalis para ser tocada en directo, durante la proyección. Sin embargo, muy pocas salas aceptaron estrenar el film, para colmo de males fallido, de ahí que la experiencia apenas calara y de inmediato cayese en el olvido.

Significativamente, el sonoro irrumpe en el cine mediante una película musical. No menos significativamente, es *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927), también conocida en español como *El cantor de jazz*, pues tal título enarboló en los países latinoamericanos. Cine y jazz, así, por fin contraían matrimonio en el altar de la pantalla, tras algunos balbuceos durante el período del

⁹ Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma*, París, Cahiers du Cinéma, 2000.



Estreno de *El cantante de jazz*, el 6 de octubre de 1927

mudo¹⁰. Un matrimonio especial, que, superando vaivenes y crisis de toda laya, rebasará el siglo de unión y abarcará una gran diversidad de naciones, afirmando la formidable universalidad de su vínculo, aunque la banda sonora de *El cantante de jazz*,

film por lo demás mediocre, bien poco jazz contiene. No obstante, el título encierra la enorme relevancia de delatar lo que entonces entendía por jazz el público mayoritario e indiscriminado blanco, al igual que el planteamiento establece un es-

¹⁰ *Vida de perro* (1918) y *Un día de juerga* (1919), dos de los cortometrajes de Charles Chaplin protagonizados por su imperecedera creación de Charlot, contienen a buen seguro los primeros personajes filmicos de *jazzmen*, tras *The Good for Nothing* (Carlyle Blackwell, 1917). No es de extrañar, dado que el legendario y polifacético Chaplin amaba el jazz; es más, debido a su pasión por la música en general, compuso, parcial o enteramente, la banda sonora de todas sus películas sonoras. Por añadidura, el tema central de una de las mejores, *Tiempos modernos* (1935), es decir *Smile*, cosechó un éxito enorme gracias a la versión grabada por Nat King Cole; además, lo han cantado vocalistas de lo más variopinto (Judy Garland, Tony Bennett, Elvis Costello, Petula Clark, Barbra Streisand, Michael Jackson, etc.), amén de sonar en varias películas, sin ir más lejos, la homónima *Sonrie* (Michael Ritchie, 1975).



Emisión de sellos de correos en homenaje a las producciones íntegramente interpretadas por afroamericanos

quema argumental e industrial que se retomará hasta la saciedad (trama amoroso-familiar que incluye un dilema profesional para el héroe, en este caso la elección entre dos estilos musicales antitéticos, como pretexto para el lucimiento artístico y vocal de un divo en auge).

Por otra parte, dos años después, *Aleluya* (King Vidor, 1929) brinda la primera película de Hollywood, pues nada menos que Metro Goldwyn Mayer financia el proyecto, consagrada a la cultura negra, música incluida (suena por ejemplo el legendario *St. Louis Blues* compuesto por W. C. Handy, primer, y por tanto emblemático, éxito del blues), en un registro de drama rural con acento etnológico y sin intérprete blanco alguno en el reparto. No obstante, se ignora por lo común que justo en el mismo año la modesta producción independiente *Hearts in Dixie* (Paul Sloane, 1929) ya brinda un reparto íntegramente afroamericano, protagonizando una comedia musical que inauguraré una producción concebida para este mercado durante los decenios de la segregación racial y denominada *all black films*; esta línea de producción, minoritaria y modesta, existirá *under the table* a lo largo de los años 30 y 40 e incluso disfrutará de una suerte de magnificación por parte de Hollywood, la burbujeante, imprescindible *Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943), producida y distribuida por 20th Century Fox.

Producción blanca sobre epítetos negros, producción negra sobre epítetos propios... El otro pilar por antonomasia donde se asentará la nutrida filmografía cine-jazz a lo largo del tiempo, léase el cineasta personal y especializado, sintomáticamente irrumpe también entonces; se trata del peculiar Dudley Murphy, cuya obra, concluida en México, aún aguarda el estudio merecido. En particular, los cortometrajes que realiza en el mismo año en honor de Duke Ellington —*Black and Tan* (1929)— y de Bessie Smith —*St. Louis Blues* (1929)— brindan una bellísima concordia entre imagen y música, cuyo sentido del gusto y audacia formal nunca dejarán de fascinar, superando con mucho, y en todos los sentidos, a los dos largometrajes de Richard Lester con The Beatles que, tantos años después, preludivarán la fiebre y las formas del videoclip, y anunciando también el no menos excelso *Jammin' The Blues* (Gjon Mili, 1944), otra egregia cima de la especialidad, otra filigrana en miniatura. Por añadidura, Dudley Murphy fue el primer director que adjudicó un papel protagonista a un actor negro por delante de un elenco blanco, en *Emperor Jones* (1933), película en la cual además, y no precisamente por azar, intervenía como extra la mismísima Billie Holiday. Este actor era Paul Robeson, intérprete, cantante y bailarín, a quien Fred Astaire reconocía como su ídolo y punto de referencia, hasta el punto de rendirle flagrante ho-



Bertrand Tavernier con Herbie Hancock durante el rodaje de *Alrededor de la medianoche*, 1985
(foto: Etienne George)

menaje en una escena de *En alas de la danza* (George Stevens, 1936); Robeson, por cierto, había rechazado intervenir en *Aleluya*, alegando que el guión ofrecía una imagen condescendiente y estereotipada de la población rural afroamericana...

Va definiéndose así el jazz en el cine, mediante una trabazón que a partir de entonces comprende dos etapas fundamentales, bastante contrastadas a título estético-cronológico. Tanto es así que no resulta ardua la caracterización y diferenciación entre ambas. Estriba, en resumidas cuentas, en valorar si la banda sonora

desempeña un cometido expresivo de tipo interno, consustancial a la dramaturgia, o si, por el contrario, supone un aditivo epidérmico, aun siendo considerable e incluso preponderante dentro de los ingredientes del film. Música diegética o extradiegética, en caso de apreciarse esta terminología. Bien que tal disyuntiva no es necesariamente irreconciliable, tal como revelan varias de las producciones modernas más ambiciosas e importantes al respecto, por ejemplo, la irlandesa *Danny Boy* (Neil Jordan, 1983), la francesa *Alrededor de la medianoche* (Bertrand Tavernier, 1986), la americana *Bird* (Clint East-

wood, 1988) o la italiana *La leyenda del pianista en el océano* (Giuseppe Tornatore, 1999), escogiendo entre nacionalidades diferentes. No obstante, parece evidente que dicha disparidad está apreciablemente delimitada dentro de la cronología, pues durante los primeros decenios del cine sonoro el jazz en general consistía en actuaciones, por lo común de orquestas *swing*, dentro de, casi siempre, comedias musicales; en cambio, desde inicios de los años 50, sin abandonarse por entero la opción anterior, el jazz se integra en la propia banda sonora, gracias al trabajo innovador de compositores tan sober-

bios como Alfred Newman, Alex North, Leith Stevens y Elmer Bernstein. Significativamente, esta determinación se había insinuado en el decenio anterior dentro del género *thriller*, en sus diversas modalidades, en un sintomático y muy sugestivo connubio entre la música negra y el cine negro —patente en especial en dos películas del gran Robert Siodmak, *La dama desconocida* (1944) y *El abrazo de la muerte* (1949)—, el cual persistirá a través del tiempo, destacando en los años 50 y 60 (el jazz como atmosférico sonido de la tensión, el suspense, el peligro, la drogadicción, la prostitución, la vida noctur-



Cartel americano de *El abrazo de la muerte*



Eartha Kitt y Marilyn Monroe en el Waldorf Astoria (1957)

na, las pasiones desorbitadas). En este período de incubación, que comprende los años 30 y 40, los compositores pioneros remarcables son Miklos Rosza, Max Steiner y David Raksin, sobre todo, mientras que una película para destacar en especial es la amadísima por doquier *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946), pues, dentro de un planteamiento de comedia sentimental y costumbrista antitético del *thriller*, brinda un segmento de tremenda significación, que ratifica y hasta acentúa la simbiosis propia del cine americano de la época entre música negra y sordidez

social y moral: el horrible futuro distópico que puede aguardar a la *small town* donde transcurre la acción se representa mediante antros y tugurios abarrotados de negros y golfas, donde no suena más que jazz, que sustituyen a los encantadores y límpidos locales de antes. Tal peroración especulativa en cierto modo casa, desde su particular perspectiva, con el mensaje último de la coetánea *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947), en la cual los músicos afroamericanos asisten maravillados a la triunfadora apoteosis final de la orquesta blanca de Woody Herman, lo cual, en



Charlie Parker y Miles Davis (foto: William Gottlieb)

el contexto-sentido de la película, representa el éxito del auténtico jazz¹¹.

Ahora bien, si del decenio de los 40 se habla debe consignarse que Bernard Herrmann debuta dentro del campo de las bandas sonoras en, también, otro debut, pero en la realización, nada menos que la *opera prima* más innovadora y asombrosa del Séptimo Arte, *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), pues tan magna obra maestra introduce, dentro de su radical y nada

envejecida renovación del lenguaje cinematográfico, el primer conato realmente sustancioso de valoración dramática del jazz, fuera de los primigenios musicales con protagonismo negro y antes del *boom* del *thriller* que propicia *El halcón maltés* (John Huston, 1941), en la escena en la que Alton Redd canta *It Can't Be Love* con el grupo de Cee Pee Johnson; tal como explicara Henri Gautier: «Gracias al timbre de esta voz, al significado de la letra y también, desde luego,

¹¹ Según refiere Billie Holiday, presente en el reparto de *New Orleans*, en su autobiografía, *Lady Sings the Blues*, «me pusieron un profesor de dicción para que matizara la entonación de mis diálogos según sus intenciones. Ensayamos para que yo aprendiera lo más rápidamente posible a hablar como si fuera una esclava de *La cabaña del tío Tom*». Con todo, el film, al contrario de *¡Qué bello es vivir!*, denuncia el racismo, en especial mediante la indeleble escena donde ella canta *Farewell to Storyville*.



Grover Dale, Françoise Dorleac, Catherine Deneuve y George Chakiris en *Las señoritas de Rochefort*

a la composición de los encuadres, Welles lograba hacer perceptible la presencia del erotismo y el aburrimiento entre los espectadores y el propio Kane. Al mismo tiempo, la belleza de la voz revelaba por contraste la vulgaridad y el mal gusto de esta recepción¹². Es decir, y resumiendo, el inconmensurable Welles también (re)inventó la interacción cine-jazz... conservándola con mucho gusto para el resto de su filmografía (siempre que el género abordado lo permitiera, por supuesto). A propósito, el gran amor de Welles por el jazz incluyó relaciones amorosas con dos estrellas negras del sector, nada menos que Billie Holiday y Eartha Kitt, más un proyecto para el cual estaban apalabrados los mismísimos Louis Armstrong y Duke Ellington. Y no me parece disparatado creer que este episodio del film abortado *It's All True* (1941),

hubiese supuesto un hito en la trabazón cine-jazz, e incluso su obra cumbre.

Por lo demás, el decurso del jazz en el cine comprende, lógicamente, una serie de variantes en la forma de reflejar el fundamental personaje del músico, estelar o ignoto, verídico o ficticio, a lo largo de una evolución que comprende tanto el cine de ficción, incluyendo las biografías, por paradójico que suene, como los documentales. Dentro de esta evolución importa en particular la lenta superación del racismo, por lo menos aparente y/o oficial, al natural compás de las transformaciones que experimenta el propio jazz, partiendo de la base de su surgimiento y desarrollo con carácter de vehículo expresivo, a la par que válvula de escape y nexos internos, de una comunidad concreta y hartamente oprimida, víctima de un sistema social que le negaba derechos fundamentales.

¹² Henri Gautier, «Jazz au Cinéma», *Premier Plan*, núm. 11, 1960.