

Aleluya... Louis Jordan ha vuelto

Texto: **Leo Sánchez** Ilustraciones: **Naïel Ibarrola**



En 1964, el sello Tangerine de Ray Charles publicó *Hallelujah... Louis Jordan Is Back!*, el álbum que debía devolver el éxito perdido a un músico conocido no mucho tiempo atrás como "el rey de la *jukebox*". Sin embargo, el lanzamiento pasó completamente desapercibido y Jordan, que se hallaba en plena forma, tuvo que ver cómo músicos a los que había

inspirado -como el propio Ray Charles- y antiguos compañeros -como Louis Armstrong o Ella Fitzgerald- no dejaban de disfrutar de reconocimiento y ventas. ¿Por qué se le negó una segunda oportunidad a un músico tan vital e innovador que había llegado a ser tan enormemente popular? El relato de su regreso es en realidad el de uno de los grandes desengaños del jazz.

KING OF THE JUKEBOX

Retrocedamos unos veinticinco años a la época en que el jazz era música pop o, dicho con más precisión, podía serlo; la época en que las divisiones musicales no estribaban en una cuestión de estilo sino más bien, digámoslo así, de ambiente. Para simplificar, por un lado estaba la lista de pop, la del público blanco de las grandes ciudades; luego estaba la lista de country & western para el público blanco de zonas rurales como el Sur y el Medio Oeste; y finalmente estaba la lista de los negros, la de la música llamada racial o más tarde, en un alarde eufemístico, rhythm & blues. Los Goodman, Dorsey, Miller o Shaw eran músicos blancos y podían copar las listas de pop sin que nadie reparara en si eso era jazz o swing o fox-trot, pero los músicos negros que hacían la misma música estaban confinados en sus propias listas sin que sus *hits* pudieran llegar a oídos del público blanco. Por fortuna, la segregación en la música fue puesta pronto en entredicho por el imparable desarrollo de la industria del entretenimiento. Por resumir, las compañías discográficas eran las mismas para unos y para otros y su objetivo de vender la mayor cantidad posible de discos se aliaba con el afán de los músicos negros por saltar de Harlem a las listas de pop, un salto a lo Jesse Owens hacia la tranquilidad económica y la dignidad social. Para conseguirlo, los músicos negros tenían que luchar no sólo contra los arbitrarios *Hit Parades* sino también contra prejuicios y estereotipos presentes desde los *minstrel shows* del siglo XIX y aún muy visibles en la *blackface* y la *mammy* de Al Jolson. Ni que decir tiene que para los músicos negros alcanzar un determinado puesto en las listas de pop significaba llegar mucho más alto en sus propias listas.

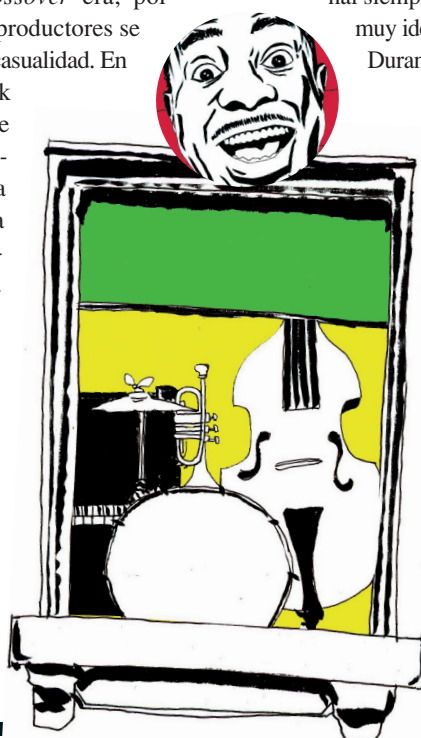
LA FÓRMULA MÁGICA del *crossover* era, por supuesto, incierta, y músicos y productores se acercaban a ella ayudados por la casualidad. En 1939, Ella Fitzgerald y Chick Webb llegaron al número uno de las listas de pop con *A-Tisket A-Tasket*, que utilizaba una antigua *nursery rhyme* o cancioncilla infantil, es decir algo comúnmente popular. Nat Cole jugó la baza de la elegancia mientras que Fats Waller revitalizaba el material de segunda fila del Tin Pan Alley gracias a un descarado sentido del humor que daba la cara por su maestría técnica. Por su parte, un ambicioso Louis Jordan, recién salido de la orquesta de Chick Webb, con un grupo propio y un contrato con Decca, consciente de lo que ocurría a

su alrededor, decidió hallar su propia fórmula del éxito. Jordan tuvo claro desde el principio que debía seguir la línea de Waller pero sin recurrir al material estándar del Tin Pan Alley o Broadway; su música debía alejarse de lo sentimental y representar la vida actual y cotidiana, la vida de su público. La clave era la *novelty song* (literalmente, canción de novedad), un género que las editoriales destinaban originalmente al consumo efímero, a menudo asociado a modas pasajeras como un baile determinado. Según el historiador Charles Hamm, “el texto de una *novelty song* esboza una viñeta o una breve historia de naturaleza divertida o provocativa (...) retratando personajes de etnicidad específica o que se hallen en ciertas situaciones cómicas o melodramáticas”⁽¹⁾. Este género fue empleado a veces por los músicos de jazz con un sentido autopublicitario para hacer referencia a su propia música y al efecto de ésta en la sociedad, como hizo Jordan con *Doug the Jitterbug* o *At the Swing Cat's Ball*, dos de sus primeras grabaciones para Decca en 1938.

OTRA FORMA DE ACERCARSE al público era simplificar el mensaje musical para hacerlo más directo y bailable, por lo que Jordan se ciñó en un principio a la forma de *rhythm changes*. Al igual que Waller, Jordan era un cómico nato pero al mismo tiempo un hombre refinado y un músico con una sólida formación, en su caso un excelente saxofonista con un estilo muy personal. Según Ahmet Ertegun, Jordan “tenía un tono estridente, muy contagioso y extremadamente rítmico, que era muy diferente al tono de los saxofonistas de jazz de la época, como Johnny Hodges, Willie Smith y Benny Carter. Jordan tenía un tono raspos, con alma”⁽²⁾. Como cantante, tenía una voz limpia, muy ágil y por supuesto muy dada a los matices cómicos. Su grupo, los Tympany Five, a pesar de sus cambios de personal siempre fue tremendamente sólido y estuvo muy identificado con el estilo de su líder.

Durante cuatro años, Jordan y su banda fue-

ron puliendo su directo y su repertorio hasta que, en 1942, Decca les asignó un nuevo productor. Milt Gabler, el legendario fundador de Commodore, supo apreciar el enorme potencial de Jordan y la necesidad de crear un sonido con el que pudiera llegar a un público muy amplio, por encima de las barreras raciales. En primer lugar, Jordan evolucionó hacia una especie de cronista satírico de su época. Abandonó los números instrumentales y se puso a cantar con una ironía sutil sobre las bajas pasiones: mujeres, bebida, comida y dinero. Su primer número uno *What's the* ▶



► *Use of Getting Sober* (1943) venía a decir: “De qué sirve ponerte sobrio cuando te vas a emborrachar otra vez”. Jordan grabó varias canciones desenfadas acerca de aspectos cotidianos de la II Guerra Mundial como el racionamiento (*Ration Blues*) o la jerga del ejército (*G. I. Jive*), canciones que fueron gratamente recibidas por una sociedad atenazada. En segundo lugar, en su búsqueda de un lenguaje musical asequible Jordan dio con el filón de los blues, un estilo que conocía de sobra por su origen

sureño en Arkansas. La sencillez de la forma de blues le permitía poner el acento en lo rítmico, le daba una gran libertad a la hora de cantar y reforzaba el carácter popular de su música.

EN 1945 TODOS ESTOS ELEMENTOS cristalizaron en la fórmula perfecta: *Caldonia* fue número uno de R&B y número seis de pop, vendió un millón de copias y creó un nuevo estilo. El *jump* blues, basado en el boogie-woogie, tenía una base rítmica sólida y contagiosa, más marcada que el swing, en la que el contrabajo doblaba a la mano izquierda del piano en los tiempos del compás mientras la mano derecha tocaba los contratiempos, creando un efecto saltarín. Sin desviaciones, sin fraseos, todo el tiempo.

Por encima, Jordan cantaba o tocaba y la trompeta y el tenor le respondían en sección. El resultado era exultante. La letra de *Caldonia* tenía, de hecho, una sola estrofa sobre una chica con los pies grandes y la cabeza dura. En lugar de cantarla de nuevo, tras los solos Jordan se puso a hablar, contando cómo no hacía caso de las advertencias de su madre contra la pobre *Caldonia*.

Jordan explotó todos esos recursos -el *jump*, la sátira sobre la gente de color y la verborrea- en la mayoría de sus éxitos, aunque nunca dejó de buscar otros nuevos que mantuvieran vivo el interés del público. Consciente de la rutina en que podía hacerle caer la



Louis Jordan, alla derecha, con los Tympany Five

forma de blues de 12 compases, jugó con los acordes y la estructura según el interés de cada letra y melodía. Fichó a Carl Hogan, un guitarrista de la escuela de Charlie Christian que enriqueció el color de los Tympany Five con su sonido de válvula saturada (*Salt Pork, West Virginia*). Demostró interés por los ritmos latinos al adaptar el calipso a la forma de blues (*Early in the Mornin'*), adelantándose a las grabaciones de Professor Longhair en Nueva Orleans. En *Beans and Cornbread* recurrió al gospel para cantar las preces de las judías y el pan de maíz, entre otras viandas, mientras que en *Safe, Sane and Single*, por el contrario, recurrió al *hillbilly* con un efecto igualmente cómico. Jordan también fue de los primeros en cultivar los dúos, ya fuera con Bing Crosby, Louis Armstrong o especialmente Ella Fitzgerald, su antigua compañera en la orquesta de Chick Webb. En *Beware* y su canción respuesta *Look out*, así como en

muchas otras, sacó el máximo partido a su dicción ágil en largas estrofas habladas, lanzando rápidas rimas, imitando distintas voces, poniendo sobre el disco lo que entonces se conocía como *Harlem rhyming jive*.

EN SUMA, DE 1942 A 1951 Jordan colocó un total de 58 canciones en las listas, con 18 números uno de R&B durante un total de 112 semanas (dicho de otro modo, durante una cuarta parte de ese período, o durante más dos años, Jordan estuvo en el número 1). Es



el tercer artista con más números uno en la lista de R&B, por detrás de Aretha Franklin y Stevie Wonder. En 1946, su año glorioso, Jordan consiguió 13 entradas y seis números 1, entre ellos *Choo Choo Ch'Boogie*, su mayor éxito, que consiguió un récord de permanencia en lo más alto aún no superado: 18 semanas, más de cuatro meses. En cuanto a las listas de pop, consiguió 19 entradas, con un número uno en 1944, *G. I. Jive*. La cara B de este single, el clásico *Is You Is or Is You ain't My Baby*, fue de las primeras en alcanzar puestos elevados en las tres categorías: pop, R&B y country & western.

DESTRONADO

Para 1951, año de sus últimos *hits*, Jordan parecía haberse cansado del *jump* e introdujo otra novedad, el órgano eléctrico, tocado por "Wild Bill" Davis, quien ya había sido pianista y arreglista de la banda en las mejores temporadas, del 46 al 47. Jordan quería seguir avanzando pero el público ya no iría en su misma dirección. Los motivos por los que acumuló tantos éxitos en poco tiempo le llevaron a dejar de tenerlos inmediatamente después; sencillamente, había hecho una apuesta demasiado fuerte y ya no pudo volverse atrás. Mientras Jordan inventaba el rock & roll y el rap otros inventaban el bebop, cambiando la escena jazzística de la que Jordan había salido. Mientras hacía parodias de la gente de Harlem o del Sur, Ellington componía para ensalzar la dignidad de su raza. Sin embargo, para los más críticos pasó desapercibido el modo sutil en que Jordan y otros músicos aparentemente conformistas hablaban de su raza. En *Saturday Night Fish Fry*, como en *The Joint Is Jumpin'* de Fats Waller, una fiesta acaba en redada policial. Según Ertegun, "todo el mundo se lo está pasando bien y entonces llega la poli. Ésa también es una poderosa reflexión sobre el racismo".

POR OTRO LADO. CUANDO JORDAN DEJÓ DECCA en

1954, Gabler se puso a trabajar en la misma línea con otro grupo, pero esta vez de músicos blancos: Bill Halley & His Comets, quienes grabaron varias versiones de Jordan y los Tympany Five. Las compañías apelaban ahora al público blanco joven y el *jive* de Harlem ya no encajaba. El propio Jordan había predicho esta situación en *Blue Light Boogie*, su último número uno, donde contaba cómo acudía a una fiesta de adolescentes que le marginaban por bailar swing. Jordan se había quedado solo, pero además tenía que ver cómo otros músicos cosechaban lo que él había sembrado. El uso del *jump* se generalizó y se hizo característico de

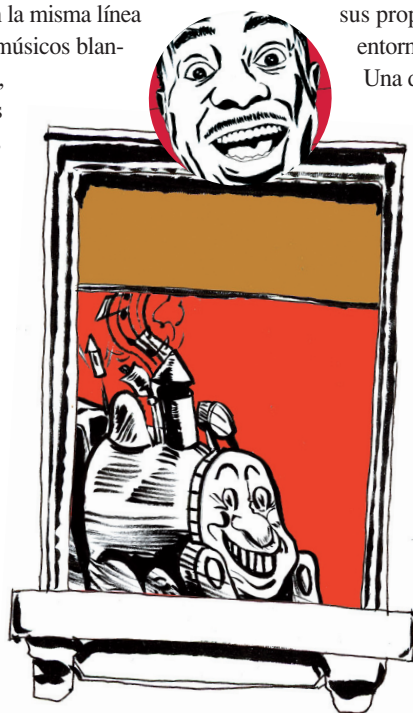
shouters de blues como Big Joe Turner y Wynonie Harris, así como de Louis Prima, que lo utilizó para conseguir un espectacular regreso en 1956, convirtiéndolo casi en un modo de vida. La dicción limpia de Chuck Berry viene directamente de Louis Jordan, al igual que su capacidad para captar la vida cotidiana mediante imágenes vívidas y sugerentes. Berry tuvo la astucia de dirigir su atención a la vida de los jóvenes desde el punto de vista de éstos, no como un extraño a lo *Blue Light Boogie*. A través de Berry, Carl Hogan influyó en la forma de tocar la guitarra eléctrica de medio mundo (como es sabido, la introducción de *Johnny B. Goode* es una copia de la de *Ain't that Just Like a Woman*, un número uno de Jordan en 1945). El Jordan más extrovertido tuvo una fuerte influencia sobre Little Richard, quien en sus inicios solía cantar *Caldonia* porque era la única canción profana que conocía. Más tarde uno de sus clásicos, *Keep A-Knockin'*, versionaba una de las canciones de la primera sesión de Jordan con Decca en el 38. Según Ertegun, "el artista al que Jordan influyó más fue Ray Charles", quien al adaptar el gospel o el country a su estilo estaba siguiendo los pasos de su ídolo. En fin, las innovaciones de Louis Jordan no sólo no envejecieron, sino que en muchos casos se adelantaron a su tiempo y no fueron plenamente aplicables hasta más tarde.

Tras dejar Decca, Jordan pasó por filiales de Aladdin y más tarde por Mercury, donde Quincy Jones le hizo regrabar sus viejos éxitos, que por entonces ya no estaban disponibles, en una vena más del rock & roll del momento. Era demasiado tarde; Jordan había perdido el pulso del mercado discográfico y tuvo que conformarse con el circuito del directo.

¡ALELUYA!

Volvemos a principios de los 60, cuando Ray Charles aprovechó su enorme éxito para fundar un sello propio dentro de la compañía ABC Paramount con el fin de producir sus propias grabaciones y las de músicos de su entorno, como las Raelettes o Percy Mayfield.

Una de sus primeras ideas fue fichar a su antiguo ídolo para restaurarlo a su anterior status en el mercado discográfico y que el sello contara así con un cabeza de cartel de renombre. Jordan aceptó la oportunidad y empezó a grabar en 1962 bajo la producción de Joe Adams, mano derecha de Charles. La idea era demostrar que Jordan seguía en forma y que podía mantener su personalidad con plena solvencia sobre un concepto moderno tanto rítmico como de producción y arreglos. En ese aspecto, el disco fue un éxito. Jordan no había perdido un ápice de vitalidad ni de habilidad, más bien al



► contrario: sus solos tenían la misma pegada de siempre pero eran más ágiles y más desbordantes; su voz tenía más cuerpo pero a la vez era más cortante, y a pesar de los años aún podía subir muy alto. En fin, su sentido del tiempo era impecable. En cierto modo, era como si Jordan hubiera escuchado pacientemente a todos los músicos a los que había inspirado y ahora se tomara la molestia de enseñarles cómo había que hacerlo en realidad. Incluso grabó *What'd I Say*, por otro lado un detalle de agradecimiento a Charles, en una versión muy libre con una letra totalmente reinventada.



EL DISCO SE PUBLICÓ EN 1964 como Tangerine 1503 presentando doce canciones, la mayoría en la vieja línea satírica y desenfadada de Jordan. Los dos viejos éxitos recuperados para la ocasión, *Saturday Night Fish Fry* y *Cole Slaw*, no sonaban a refrito como pudo ocurrir con las sesiones de Mercury, sino frescos y potentes. También se incluyeron standards como *September Song* y blues de corte antiguo en los que Jordan, después de tantos años de crear personajes y situaciones estereotipados, dejaba entrever algo de su propia vida y personalidad. En *My Friends*

se quejaba de cómo los amigos te dan la espalda cuando pierdes tu fama y fortuna: "Si alguna vez tengo suerte y la oportunidad llama sólo una vez más/voy a cambiar de vida y los que se llaman amigos míos tendrán que irse". En *Don't Send Me Flowers when I'm in the Graveyard* o *Hard-head*, que aparecieron en singles, Jordan reflejaba la amargura de varios matrimonios fracasados. A pesar de la alegría desarmante de algunas canciones, el disco dejaba un sabor agri dulce a desencanto.

Jordan grabó en total 25 canciones para el proyecto Tangerine. De entre ellas, 16 fueron publicadas en ocho singles, y cuatro de éstas pasaron al LP editado en Inglaterra a través de EMI. No ocurrió nada. Tiempo después, Jordan comentó a

Leonard Feather que Ray Charles había sacado el disco únicamente para desgravar a Hacienda⁽³⁾. Lo cierto es que Tangerine, a pesar de los entusiastas comentarios del propio Charles en las notas del disco, no hizo promoción ni se esforzó en la distribución. Si no hubiera sido así, tal vez *Hallelujah...* se habría convertido efectivamente en un regreso sonado y habría sacado para siempre a Jordan del olvido. O tal vez no. El álbum carecía de un enfoque unitario: pasaba de la big band al combo, del blues al twist y al swing. La canción más inspirada del disco, *Poor*

DISCOGRAFÍA

ANTOLOGÍAS

The Chronological Louis Jordan.1934-1951

(Classics 636/663/741/866/921/1010/ 1134/1238).

Somebody Done Hoodooed the Hoodoo Man-1938-42

(Jukebox Lil LiJB619, 1995)

Let the Good Times Roll: The Anthology 1938-1953

(MCA 11907, 1999)

Let the Good Times Roll. The Complete Decca Recordings

1938-1954 (Bear Family BEA015557, 1992 [9 CDs])

Jukebox Hits Vol. I. 1942-47 (Acrobat 4082, 2005)

Jukebox Hits Vol. II. 1947-51 (Acrobat 4083, 2005)

Aladdin "X" and Vik Recordings.1954-57

(Rev-Ola Bandstand 2, 2006)

Rock Doc! Louis Jordan on Mercury.

1956-57

(Rev-Ola 244, 2008)

Louis Jordan & His Tympany Five

(JSP 905, 2001 [5 CDs])

Choo Choo Ch'Boogie,

(ASV Living Era 5296, 1999)

V-Discs

(Collector's Choice 661, 1998)

DIRECTOS

Jumpin' and Jivin' at the Jubilee 1943-1944

(Collector's Choice 1035, 2003)

On the Sunny Side of the Street 1949

(Sounds of Yesteryear 619, 2003)

LPS ORIGINALES

1957: Somebody up There Digs Me

(Mercury 20242/Universal, 2005)

1958: Man, We're Wailin' (Mercury 20331/Universal, 2005)

1962: Louis Jordan & Chris Barber (Black Lion 760156)

1964: Hallelujah... Louis Jordan Is Back! (Tangerine 1503)

1968: One Sided Love/Sakatumi (Pzazz/Connoisseur, 2000)

1973: I Believe in Music, (Black and Blue 876,2)

DVDs

Louis Jordan and the Tympany Five

(BMG Special Product, 2000)

Swing Era. Louis Jordan: Films and Soundies

(Swing Era, 2004)

Hey Everybody! It's Louis Jordan and his

Tympany Five

(Storyville Films, 2007)



Willie (The Troubadour) salió en *single* como cara B. En fin, el material del disco era bueno, ya fuera escrito por Jordan o por otros, pero no había temas rompedores, al menos no para un momento tan difícil y cambiante de la industria musical, marcado por el desembarco de los Beatles en Estados Unidos. Precisamente fue Louis Armstrong, viejo conocido de Jordan, quien desbancó a los Beatles del número uno de las listas en 1964 con *Hello, Dolly*, obteniendo años después un éxito similar con *What a Wonderful World*. ¿Podría Jordan haber optado a una gesta similar?

A diferencia de Armstrong o Nat Cole, artistas que llevaron a cabo un espectacular *crossover* desde el jazz al pop, Jordan quiso poner sus propias reglas, reglas que al otro lado ya no eran válidas. Tal vez si hubiera sido menos atrevido habría podido volver sobre sus pasos cuando las cosas se pusieron feas, o habría podido conseguir un pequeño y constante nicho de mercado. Pero de haber sido menos atrevido no habría sido Louis Jordan.

Hoy en día, *Hallelujah... Louis Jordan is Back!* es una pieza de coleccionista que nunca se ha publicado en CD, a pesar de que el álbum más los *singles* harían una reedición sumamente interesante. Jordan grabó sólo dos álbumes más hasta su muerte, en 1975, de un ataque al corazón a la edad de

67 años. No tuvo ocasión de presenciar un musical basado en su música, *Five Guys Named Moe*, o discos en su honor como *Jumpin' Jive* de Joe Jackson, *Clarence Gatemouth Brown Sings Louis Jordan* o *Let the Good Times Roll* de B. B. King junto a Dr. John, Earl Palmer, Hank Crawford y David "Fathead" Newman. En parte da lo mismo porque Louis Jordan es hoy uno de esos músicos incomprensidos que siguen a la espera del reconocimiento que merecen. ●

NOTAS

⁽¹⁾ Charles Hamm: *Irving Berlin Early Standards*

(Marcel Dekker, 1995, p. xxxiv)

⁽²⁾ Las citas de Ahmet Ertegun están tomadas de su artículo Louis Jordan, publicado por *Rolling Stone*, número 946, de 15 de abril de 2004

⁽³⁾ Michael Lydon: *Ray Charles. Man and Music* (Routledge, 2004, p. 225)

BIBLIOGRAFÍA

John Chilton: *Let the Good Times Roll: The Story of Louis Jordan and his Music* (University of Michigan Press, 1997).

Jacques Lubin, Danny Garçon: *Louis Jordan: Discography, 1929-1974* (CLARB, 1987).



La música despierta sentimientos.
Salva tu honor. Estudia música.

TALLER MÚSICOS
www.tallerdemusicos.com