

El propósito de este texto es subrayar un aspecto de la evolución del jazz distinto de los estrictamente musicales, respecto a los que me resulta más difícil pronunciarme. No comparto la opinión de quienes consideran que hay dos categorías de música, una para bailar y otra para escuchar. No puedo encajar al jazz en una u otra, y no creo que su evolución sea funcional, desde una forma para el baile a otra para la escucha.

Texto JOSÉ F. TROYANO

El cambio de condición del jazz

Entre mis muchas ignorancias, está la de la organización biológica del cuerpo humano, pero he oído y he leído algo sobre emociones, y deduzco de ello que el cerebro y el corazón no son órganos que funcionen independientemente. El corazón tiene razones que la razón no entiende, pero no dejan de ser razones. Aplicado a la música me parece evidente, sobre todo si pensamos en su función terapéutica, cada vez más explotada, incluso por personas cuyos conocimientos musicales son escasos, pero que conocen por experiencia los efectos de la música en el oyente. Piezas complejas y abstractas se utilizan para conseguir un estado emocional y una mejora física, que no es efecto de una reflexión intelectual, sino de un modo de sentir el propio cuerpo, influido por la música.

Referido al jazz, Martin Williams escribió en *La tradición del jazz* que “para un músico de jazz, el pensamiento y el sentimiento, la reflexión y la emoción, se unen de forma única y se resuelven en el acto de hacer” (Williams, 1985:272). Creo también que la abstracción artística conlleva tanto o más una activa-

ción de las emociones que una orientación de las ideas. Si escucho *Así habló Zaratustra* o *Don Quijote*, siguiendo la que presumo intención del compositor, asocio un texto y unas imágenes literarias a la música. Me atrevo a decir que Richard Strauss está contando una historia -quizás, más propiamente, poniéndole música-, de modo comparable a como hace Velázquez en *Las Lanzas* y en *Las Meninas*, pero no ocurre igual en otras piezas musicales u otros cuadros, faltos de parecida intención narrativa. No creo, pues, que la evolución del jazz o de la música los conduzca del cuerpo al intelecto, ni siquiera acudiendo al ejemplo de la sala de baile y la sala de audición, ya que ambas coexisten y no se hacen la competencia. Aun así, es también un hecho que el jazz fue una vez música para bailar y hace años que dejó de serlo.



Añado dos razones más para apoyar porqué la distinción entre música física o corporal y música intelectual me parece artificiosa y no un reflejo de su desarrollo histórico. La primera apela al hecho de

que la voz es el más antiguo instrumento musical, o al menos tan antiguo como el que más, y desde que se utiliza como tal se hace de forma narrativa y sólo excepcionalmente gutural, y aun en estos raros casos, no es un uso original. Los himnos védicos se pueden citar como ejemplo. La voz musicada siempre nos ha invitado a oírla. Pienso, por ejemplo, en la dificultad de disociar la letra de un bolero de la forma de bailarlo. La segunda razón añadida es más un ejemplo para reforzar la consideración anterior que un argumento. Cuando escucho la memorable interpretación de *My favorite Things* que Coltrane, Tyner, Garrison y Haynes grabaron en el Newport Jazz Festival de 1963, las imágenes que me vienen a la imaginación en nada se parecen al éxtasis religioso que se asocia con la música del saxofonista, sino al erótico. No deja de ser una imagen mental, pero dudo que se la pueda llamar intelectual, y no deja de ser la misma melodía de Richard Rodgers que Julie Andrews cantaba a unos niños en los alrededores de Salzburgo. Así pues, por su grado de abstracción, mayor que en cualquier otro arte, entiendo que la música es más sentida que pensada por quienes la escuchan y la consumen. Quizás sea diferente para aquellos de quienes Cortázar escribió en *El perseguidor*: “Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar”.

El aspecto de la evolución social del jazz en el que quiero hacer hincapié es el que va de la función ritual a la individual (en la que encaja la terapéutica) y paralelamente de la música como técnica a la música como arte. Es sólo una idea, que puede extenderse al arte en general, pues ha sido pensando en el arte y en la tesis que explica *Las Meninas* como un acto de reivindicación social que Velázquez hace del artista, como he creído posible extender tal esquema al jazz. Se tienen que dar determinadas circunstancias ajenas a la música para que tal acto reivindicativo sea posible, que podemos resumir en dos tipos: las técnicas, ya sean relativas al arte en sí o a su difusión, y las relativas al público, receptivo a la reivindicación del artista. Pero éstas son sólo circunstancias, inoperantes sin la intervención de los artistas. Por eso, la historia del jazz se cuenta la mayoría de las veces a través de sus nombres. Si la cuenta quien posee conocimientos musicales, hace un análisis en profundidad de la evolución de la música misma, pero sin olvidar, incluso en este caso, los nombres propios.

La historia del jazz es una historia de individuos que se reivindican a sí mismos. Porque la inmensa mayoría de esos individuos fueron negros, es también la historia de la reivindicación de la comunidad negra frente a la blanca, aproximadamente desde la música de Louis Armstrong hasta la de Ornette Coleman y sus

contemporáneos. Desde los primeros años 20 hasta los últimos 60 se puede decir que el jazz americano es también un fenómeno racial. Después, se interprete como un caso de asimilación cultural, de derrota política o como la lógica conclusión de un proceso de individualización, el jazz americano deja de ser negro y, finalmente, deja de ser americano. Esquematizando el proceso, se puede decir que:

El ritual requiere de una técnica.

El arte precisa, además, de un artista.

El ritual es anónimo.

El arte es personal.

El ritual activa o refuerza un sentimiento de identidad colectiva.

El arte es el mensaje de un individuo a otros individuos.

El ritual funciona por contagio.

El arte se transmite reflexivamente.

El ritual edifica masas, iglesias, comunidades, pueblos, grupos, colectividades.

El arte nos enriquece como personas.

Aunque algunos motivos personales pudiesen animar a los autores de las pinturas rupestres, la autoafirmación no parece que fuese uno de ellos. Las pinturas rupestres no llevan firma y su carácter ritual es un juicio compartido por los historiadores. Algo parecido ocurre en muchas de las músicas que se señalan como antecedentes del jazz, desde los ritmos africanos hasta el flamenco. Los mismos antecedentes americanos son elementos anónimos de los rituales de la comunidad: cantos de trabajo, himnos religiosos y funerarios y marchas militares, todos dirigidos a la exaltación o el consuelo colectivos.

Por evidente, no se da significación al hecho de que el jazz, durante los primeros cuarenta años de su existencia, se propaga mediante un modelo característico de la difusión de innovaciones, que conlleva el contacto personal en la transmisión y que se facilita por el reconocimiento del influjo de la autoridad de quien le influye. En otras artes y en la misma música el contacto personal no es necesario para la influencia o la difusión de un estilo, gracias a que se puede conocer la obra del pasado y del presente sin necesidad de contacto con el autor. Sospecho que si no ocurrió así en la difusión del jazz se debió a dos razones principales: (a) porque entre los músicos de jazz ha pesado más el rol de intérprete del



► instrumento que el de compositor y, lo que no deja de efecto de la misma causa, (b) porque el reconocimiento de la autoridad de un músico por parte de sus seguidores ha derivado más de su manera de tocar que de su calidad como compositor. Lo que se transmite y se adopta no son unas composiciones o una forma de componer -durante décadas y generaciones los músicos de jazz han interpretado a los clásicos populares, norteamericanos primero y después también europeos-, sino una forma de interpretar, de ser músico y de ser persona.



Gunther Schuller (1973:154) lo expresaba hacia 1968 del siguiente modo:

“El jazz es primordialmente un arte del ejecutante y del improvisador; como tal, ha producido una cantidad excepcionalmente pequeña de compositores (en el sentido estricto del término). A la luz de los desarrollos recientes del jazz, el énfasis puede desplazarse cada vez más hacia la composición, pero todavía esto no es otra cosa que una conjetura. Si continuara el énfasis en la composición original, tal como se halla ejemplificada en las composiciones de, por ejemplo, Charles Mingus o George Russell, podríamos sin embargo predecir con cierta seguridad que tendría muy poco influjo estilístico directo sobre los ejecutantes del futuro. Porque resulta virtualmente axiomático que cada estilo sucesivo del jazz se ha nutrido en las concepciones de la generación inmediatamente anterior de ejecutantes, y no en sus compositores. Por supuesto, sucede exactamente lo contrario en la música clásica”.



Esta condición, el contacto entre los músicos, explica que durante las dos primeras décadas de su desarrollo el jazz se etiquetase como lo que hoy llamaríamos música étnica, un exotismo característico de la cultura afroamericana, más propio del baile que de la escucha. Los logros compositivos de Duke Ellington, con manifiesta intención de independizar su música del baile, y el interés de la población blanca serían decisivos para liberar al jazz de la anterior etiqueta, prestarle una escucha más atenta y extenderlo geográficamente y socialmente. Gracias a músicos como Jelly Roll Morton, Louis Armstrong y Duke Ellington principalmente, ya había actores de extraordinario talento en escena antes de la Segunda Guerra Mundial, pero faltaban un coro y un aforo suficientes para dar amplitud y reconocimiento al nuevo arte.

Europa aportó el reconocimiento público. Según Gunther Schuller (1973:389-390):

El ímpetu para este desarrollo provino principalmente de Europa, donde una cierta cantidad de intelectuales, críticos y autores, comenzaron a publicar artículos notablemente bien informados acerca del jazz, su historia y naturaleza.

No sorprende por tanto que una lista creciente de

músicos de jazz -siendo los más notables la orquesta de Duke Ellington y Coleman Hawkins- hayan dejado los Estados Unidos durante los primeros años de la década del treinta en busca de los campos de pastoreo aparentemente más verdes de Europa. En un desarrollo consecuente, comenzaron a surgir por toda Europa grupos de jazz locales, tales como el Hot Club de Francia, la orquesta de Spikes Hughes en Londres, y pequeños grupos en Escandinavia y Checoslovaquia.

En el mismo sentido, Joachim E. Berendt matizaba en *El jazz* (1993:713):

“Tanto como el jazz procede de América, la literatura y la crítica del jazz resultan inimaginables sin Europa. La primera evaluación seria del jazz procedió del director suizo Ernest Ansermet, en 1919. El primer libro sobre jazz fue escrito por un belga, Robert Goffin, en 1932. La primera revista sobre jazz fue publicada por un francés, Hugues Panassié, a finales de los veinte. Y la primera discografía de jazz también fue compilada por un francés, Charles Delaunay, a partir de 1936. En aquel tiempo, el jazz ya era aceptado como forma de arte seria por muchos de los intelectuales de Europa. Sin embargo, en su propia patria, el jazz era entonces -y durante cierto tiempo después siguió siendo- considerado como una especie de música de circo”.

Desde luego, en Chicago, el centro del mundo del jazz en los años veinte, nada había sido fácil para la comunidad negra. La ciudad y el país tardarían en olvidar los disturbios raciales del verano de 1919, que causaron 38 muertos, 33 de ellos negros, y más de 500 heridos. A pesar de todo, fueron circunstancias norteamericanas las que cambiaron la receptividad del país con el jazz, especialmente, la capitalidad cultural de Nueva York y la participación en la Segunda Guerra Mundial. Es cierto que algunos círculos intelectuales europeos estaban más abiertos a la relación con los afroamericanos y a considerar su música como una forma de arte, haciendo que los músicos se sintieran reconfortados por ello, pero se trataba de una forma de aceptación más pragmática que ideológica y poco relevante para el cambio de estatus de la música. La diferencia es fácilmente admitida mientras no amenaza la identidad, y la música negra daba el colorido justo para una apariencia de tolerancia, cosmopolitismo y vanguardismo elitista en una Europa sin afroeuropeos. Ciertamente es que el jazz ganó adeptos en Francia, Gran Bretaña y Escandinavia, pero no conquistó América desde el destierro; fueron determinadas condiciones internas las que transformaron lo étnico en nacional, convirtiendo el exotismo nacido en los burdeles, símbolo de pasiones y negritud, en arte “genuinamente americano”. Creo que esta transformación ayuda a disociar el jazz del baile y lo eleva social y culturalmente al rango de música para escuchar.





En 1938, el primero de los cinco años que se consideran los más ricos del genio de Duke Ellington, la mala conciencia institucional encargó una ambiciosa investigación acerca de la desigualdad racial y el racismo en los Estados Unidos, que duraría dos años y sería dirigida por el economista sueco Gunnar Myrdal. Los resultados fueron publicados en 1944 y obligaron a la nación a escuchar lo que sabía de sí misma pero no quería oír: todos los ciudadanos somos iguales, menos los negros. Un año después acabó la Segunda Guerra Mundial. La militarización contribuyó a que se relacionaran quienes al margen de ella vivían segregados, blancos y negros, y despertó vocaciones musicales compartidas entre ambos. Pero más decisivo pudo ser otro efecto de la victoria. Es sabido que una guerra hace patria, si se gana. Nadie podía dudar en la victoria del patriotismo de la población negra. Un país en el momento más alto de su orgullo vivía el mejor momento para ser generoso con sus bienes simbólicos: el jazz se convertiría en seña artística nacional; Louis Armstrong y Duke Ellington, en embajadores; y Charlie Parker, en artista revolucionario. El jazz pasó de ser negro a ser americano.

Otra circunstancia digna de apuntarse es el papel que la ciudad de Nueva York juega en la revalorización del jazz. La ciudad había sido la puerta de entrada de la inmigración transoceánica y contaba con una pluralidad étnica y una vitalidad cultural sin parangón en el resto del país (y del mundo, definitivamente mundial desde la Guerra). Lo ocurrido era más fácil allí que en cualquier otra parte, y desde allí se difundió de una forma muy distinta a como lo había hecho anteriormente. En la metrópoli y en los foros que participaban de la condición metropolitana, las representaciones conservaron elementos del antiguo ritual: podemos oír a la audiencia reír, rom-

10 AÑOS
SIN TETE MONTOLIÚ
[1933-1997]

XII Jornadas de JAZZ

UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE MADRID

POLITÉCNICA

Jueves, 17 de mayo de 2007, 20'30 h.

ABE RÁBADA TRÍO

Abe Rábada*, piano
Nelson Cascais, contrabajo
Bruno Pedrosa, batería

*Premio Tete Montoliú al pianista revelación en España, concedido por la SGAE en 2001

Viernes, 18 de mayo de 2007, 20'30 h.

JOHNNY GRIFFIN QUARTET

Johnny Griffin, saxo tenor
Hirk Lightsey, piano
Reggie Johnson, contrabajo
Douglas Sides, batería

Sábado, 19 de mayo de 2007, 20'30 h.

MARTIAL SOLAL, piano

Homenaje a Tete

Domingo, 20 de mayo de 2007, 20'30 h.

COLINA-MIRALTA-SAMBEAT TRÍO

Javier Colina, contrabajo
Marc Miralta, batería
Perico Sambeat, saxos

Presentación de su nuevo CD "Trio"

Salón de Actos de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (INEF)
C/ Martín Fierro, s/n. Ciudad Universitaria. 28040 Madrid

VENTA DE LOCALIDADES: A partir del 7 de mayo en el Rectorado de la UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID, C/ Ramiro de Maeztu, 7. Ciudad Universitaria. Vicerrectorado de Doctorado y Postgrado. Servicio de Actividades Culturales y Programas Especiales. Actividades Culturales. Planta -1. Despacho B 11 (Horario: lunes a viernes de 9'00 a 14'30, por la tarde lunes y miércoles de 15'30 a 18'30 horas). y en la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (INEF), una hora antes del inicio de cada concierto.

PRECIO POR CONCIERTO: 6 € ABONO CUATRO CONCIERTOS: 18 €

Con la colaboración de:

www.upm.es/culturales

© FOTOGRAFÍA: JAVIER MONTOLIÚ

► per vasos, llamar por teléfono, en grabaciones registradas en locales y fechas que se han hecho célebres en la historia del jazz, y estas disonancias nos suenan como notas de autenticidad, características de otros tiempos. Pese a que, como señala Martín Williams, “la obra de Charlie Parker implicaba que el jazz no volviera a ser considerado solamente como música de fondo para bar, para obras de teatro o como vehículo para bailar. Desde entonces tenía que ser también escuchada; como muchos de sus partidarios habían dicho, tenía que trascender” (Williams, 1985: 54). En Europa se hizo más evidente una nueva fórmula para el ritual: la audiencia empezó a vestirse de largo para asistir al templo y escuchar respetuosamente una música adulta. La ambivalencia entre subterránea y palaciega ha sido desde entonces característica de la música de jazz.

Para ejemplificar la transformación me apoyo sólo en el desacuerdo entre Roy Eldridge y Leonard Feather. El primero sostenía que era capaz de distinguir a un blanco de un negro tocando jazz; el segundo, que tal diferencia racial no existía. Feather pasó a Eldridge un *blindfold test* y demostró la falsedad de la pretensión de éste. Obviamente, Leonard Feather no había demostrado que tal distinción no existiese, sino que Eldridge no podía apreciarla. Lo que no quiere decir que no haya músicos a quienes se les note interpretando el color de su piel, al tiempo del experimento y ahora, sino que al jazz no se le notaba ya por entonces.

No es de extrañar que alguien tan convencido del carácter racial -no nacional- del jazz como Andrew Hill nunca se esforzara por deshacer el equívoco acerca de su país de nacimiento. En el texto de contracubierta de su *Black Fire* (1963), su nacimiento se sitúa en Haití en 1936. En una entrevista publicada por *Cuadernos de Jazz* en su número 73 (noviembre-diciembre de 2002), este pianista

nacido en Chicago explicaba porqué se le había creído “jamaicano” durante años y declaraba: “El jazz ha sido siempre una música racial en los Estados Unidos, cuando había todos aquellos artistas en los años treinta y cuarenta a los que los críticos no hacían ningún caso -lo que ya tiene mérito- y aún con eso, allá donde fueras había música”. Qué más da haber nacido en Chicago, Haití o Jamaica, o que las últimas sean dos islas diferentes, lo importante para Andrew Hill es que el jazz ha sido siempre una música racial en Estados Unidos, aunque siempre sólo fuese durante dos décadas. Años después, en los 70, Miles Davis se enojaba cada vez que se le hacía ver que su audiencia estaba compuesta mayoritariamente por blancos. A nadie se le ha ocurrido una observación semejante acerca de la obra de un músico blanco, quizás porque correría el riesgo de ser llamado, merecidamente, racista. Sería igual-

mente difícil que una observación de este tipo fuese respondida admitiendo, explícita o implícitamente, que una forma artística tiene por destinatario un imaginario racial. ¿Cómo explicar este racismo de músicos y periodistas referido al jazz?

Para un observador libre de prejuicios, la raza no es más que una construcción social, un conjunto de características físicas, sociales y culturales, más imaginarias que reales, con las que se etiqueta a un conjunto de personas, pero para las personas etiquetadas es un hecho que se les impone dolorosamente. Esta dolorosa imposición, nada imaginaria, confiere una identidad muy sentida. De ahí la paradoja racial de esta música, que queda en evidencia en la citada entrevista a Andrew Hill, en la reacción de Miles Davis y en las preguntas de los periodistas: el jazz es negro por tradición, pero, si se quiere hacer jazz, hay que romper la tradición. El desarrollo del jazz conlleva que deje de ser negro. El saxofonista noruego Jan Garbarek considera que la que llamamos comúnmente jazz cuando la oímos, es música del pasado. No interpreto esta sentencia como una declaración de defunción, sino como el reconocimiento de algo obvio: cuando las cosas cambian, se hace muy difícil que se identifiquen con ellas quienes

en el pasado lo hicieron con su forma anterior.

Dos analogías con la pintura pueden aclararme lo que quiero decir. Primera: a ningún pintor contemporáneo que quiera ser reconocido como artista se le ocurriría pintar como un maestro del pasado. Cuanto más parecidos fuesen sus cuadros a los



del maestro, menos valor artístico se les reconocería. Lo que hizo Louis Armstrong tendrá siempre un valor y una belleza extraordinarios, pero no tiene sentido imitarlo. Hacerlo supone ritualizar la música, negando su condición artística. Para lo que puede haber razones, económicas por ejemplo. Segunda: mientras que las pinturas de Velázquez y sus contemporáneos se agrupan en escuelas nacionales, no ocurre así con las de Picasso y sus contemporáneos, la nacionalidad u otra referencia geográfico-cultural no las caracteriza. La raza caracterizó al jazz en el pasado, pero no ocurre de igual modo en el presente. Una transformación convirtió al jazz de étnico en nacional y de bailable en música culta, otra lo ha convertido en universal.

El cambio de música de entretenimiento y baile a música para escuchar atentamente se produce cuando el músico hace de su interpretación, en el caso del jazz





más que de la composición, un acto de afirmación personal y de reivindicación social. Cuando afirma que él no es un showman sino un músico, y lo que hace no es un entretenimiento sino un arte. Lo dice aumentando no sólo la complejidad sino principalmente la intensidad de su discurso. La transformación se desarrolla principalmente entre músicos. Pero no se trata de una actuación propia de poetas gongorinos, representada para colegas de quienes se espera reconocimiento, sino de un acto de afirmación dirigido más allá: en los años veinte y treinta, a la población afroamericana de los Estados Unidos; a partir de los años cuarentas, con la llegada de Parker, Gillespie, Monk y demás innovadores, la reivindicación se dirige a la nación y al mundo. Ése es el momento a partir del cual Estados Unidos le proporciona una identidad nacional.

El siguiente salto fue la llegada de Ornette Coleman y el free jazz, que tiene más semejanza con la revolu-

cionaria puesta en escena de Louis Armstrong que con todos los cambios y tendencias que se produjeron entremedias. Ya que esas innovaciones intermedias poseían una mayor complejidad musical, una mejor formación de los músicos, un mayor conocimiento de la música europea y la herencia de Duke Ellington, pero no la fuerza reivindicativa de la vanguardia de los sesentas. El jazz de vanguardia de los sesentas amplía sus influencias con músicas contemporáneas y orientales, y aumenta aun más la intensidad, para definirse como afroamericana y no como nacional, para evitar la identidad nacionalista; y para llegar más lejos, a todo el mundo. Un efecto de esta dinámica entre actor racial y audiencia global es la pérdida de filiación étnica y nacional del jazz y su conversión en música universal. Al free jazz se suman músicos e influencias de todo el mundo, desde Argentina a la India. El irritante etnocentrismo de la etiqueta "música étnica" no se aplica al jazz porque se ha convertido en una música universal. Actualmente, sin racismo y sin reivindicación política, el jazz es sólo música, alguna se baila, toda se escucha.

En esta angulada y posiblemente movida fotografía de cómo ha evolucionado el jazz hay dos actores importantes a los que no se ha hecho referencia: los promotores y el público. Imagino al jazz anterior a los setentas más como un movimiento de ruptura y al posterior más como un arte institucionalizado. ¿En qué consiste esta hipotética institucionalización?

En primer lugar, en una pérdida de autogestión del músico, que ahora juega un papel menor que hace décadas en los procesos de desarrollo o caducidad de la forma artística. Aun reconociendo el acierto de la observación según la cual el arte se desarrolla por su propia lógica, parece igualmente acertado que, una vez convertido en mercancía, su suerte depende no menos de la lógica del mercado. Todo aficionado sabe que importantes sellos fueron un riesgo personal de algunos enamorados del jazz hasta los años sesentas, y cómo después desaparecieron o fueron comprados por grandes empresas. La estrategia de mercado sucedió a la particular relación entre productor y músico, el gusto por el jazz pasó a ser indiferente y lo importante fueron las cifras. De otra parte, a la institucionalización contribuye la participación como promotores de instituciones públicas como las universidades y los ayuntamientos. Lo que se ha llamado el circo cultural, importante e incluso vital para músicos, autoridades, críticos y público. Resultante de este circo cultural es una nueva institucionalización, ceremonias de miradas y reconocimiento: la distinción. Pero el evento es también una oportunidad para el curioso y el aficionado, para aficionarse y disfrutar de la música. Para oír y sentir cómo el cuerpo vibra con la emoción de la escucha.

