

En el número anterior de la revista, David H. Rosenthal nos conducía a través de los ghettos en los que se desarrolló el hard bop durante las décadas de 1950 y 1960. Entre 1945 y 1965, especialmente en la ciudad de Nueva York, la pintura, la poesía, el teatro y la música (el jazz como arte americano por excelencia) se codeaban amigablemente.

Eran artistas de todo tipo quienes conformaban el *grupo de raros* que militaban contra la insulsa y conformista América de Eisenhower. Sobre ese ambiente solidario y bohemio escribe el autor en esta segunda parte del capítulo de su libro. (\*)



Foto: M<sup>a</sup> A. García

## Hard Bop y Bohemia

David H. Rosenthal

El período comprendido entre 1945 y 1965 fue extraordinariamente creativo en la ciudad de Nueva York y, de una forma más dispersa, también en otras partes de los Estados Unidos. Nueva York, sin embargo, fue el imán que atrajo a artistas de todo tipo. Los alquileres todavía estaban baratos en el bajo Manhattan. Las universidades americanas del interior tenían poco interés en reclutar artistas experimentales residentes, y la única excepción sería a esta regla, el Black Mountain College, desapareció en los cincuenta, enviando a gran parte de su equipo de profesores y cuerpo estudiantil a Nueva York. El Manhattan bohemio presentaba un escenario íntimo, en pequeña escala: una banda de rebeldes fácilmente reconocibles por su conducta y vestuario. Grupos que más tarde parecerían diametralmente opuestos o, al menos, muy distintos, como por ejemplo los *beats* y la *New York School* de poesía, se codeaban amigablemente y frecuentaban los mismos bares y clubes de jazz. Al ser pocos, estaban obligados a solidarizarse; en la América insulsa y conformista de Eisenhower todos los *raros* eran hermanos hasta que se demostrara lo contrario. Los artistas compartían, además, la euforia producida por su reciente liberación Europea. El viejo complejo colonial americano –el sentirse en la periferia de las cosas, frecuente todavía entre los modernistas de los veinte– había sido barrido por el triunfo del expresionismo abstracto, por la apropiación del habla americana, como base de una nueva poesía, por William Carlos Williams y, por supuesto, por el jazz, el arte americano por excelencia.

Obviamente, no todos los pintores frecuentaban bares y locales de jazz, pero sí lo hacía un número importante. Los expresionistas abstractos –Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline y compañía– eran bebedores empedernidos y asistentes inveterados a estos lugares. Uno de ellos, Larry Rivers, era buen saxofonista de jazz y servía de punto de encuentro entre los mundos de la pintura y del jazz. Los *beats* también pasaban mucho tiempo en lugares nocturnos. Para la *New York School* (Kenneth Koch, John Ashbery y otros), un contacto fundamental con el jazz era Frank O'Hara, cuyo poema más conocido, un homenaje oblicuo y conmovedor a Billie Holiday, se titula "The Day Lady Died". El *Living Theatre* de Judith Malina y Julian Beck, con su mezcla de psicodrama salvaje y pacifismo soñador, auspiciaba lecturas de poesía en su cuartel general de la calle 14 y destacaba a Jackie McLean y al pianista de hard bop Freddie Redd en la producción de la obra teatral de Jack Gelber, *The Connection*.

Casi todos los relatos de este período incluyen esta mezcla de ambientes, la importancia del jazz como modelo artístico y los clubes de jazz como lugares de encuentro, *Down and In: Life in the Underground*, de Ron Sukenick, una combinación de autobiografía y estudio que cubre el período desde 1945 hasta el presente, describe la clientela y el ambiente en el Five Spot al final de los cincuenta: "Si la pintura parecía más conscientemente americana después de 1950, la única forma artística original de América, el jazz, llegó a ser, a través de los cincuenta, más importante que nunca para artistas *underground* de todo tipo. Se reunieron en el Five Spot, un bar en Cooper Square donde los hermanos Iggy y Joe Termini albergaban una clientela de vagabundos y borrachos hasta que, a mitad de los cincuenta, empezaron a llegar los artistas. Pintores como Grace Hartigan, Al Leslie, David Smith, de Kooning, se hicieron habituales. Larry Rivers, el pintor, tocó jazz allí, algunos poetas leyeron sus versos acompañados por jazzmen, y cineastas de vanguardia incluso mostraron sus filmes con acompañamiento de jazz. Escritores como Kerouac, Frank O'Hara y Kenneth Koch se instalaron allí, y finalmente los grandes jazzmen en persona –Charlie Mingus, Sonny Rollins, Cecil Taylor, Thelonious Monk y Ornette Coleman– se desplazaron a tocar a este lugar".

En respuesta a una pregunta sobre las amistades de los músicos de jazz con artistas e intelectuales del bajo Manhattan, el pintor Emilio Cruz (que también escribe poesía y es baterista de jazz) dio esta descripción de la movida: "En el caso de Jackie McLean pienso que si él frecuentaba a la gente del *Living Theatre*, debía ser amigo de Judith Malina y de Julian Beck y de toda esa pandilla tan interesante. También Cubby Selby; todos le llamábamos Cubby. No supe que su nombre real era Hubert Selvy Jr. hasta que salió su libro *Last Exit to Brooklyn*. Paul Blackburn, el poeta, que era muy amigo mío, conoció a muchos músicos. Bob Thompson, el pintor, Allen Ginsberg a veces, Bob Kaufman el poeta, algunos de los poetas del grupo *Black Mountain*. Rollins vivió en el bajo Manhattan y conoció a varios artistas, a pesar de ser muy solitario".

"Otros que estaban allí no sólo porque estaba de moda, sino porque tenían un profundo interés en la música eran Amiri Baraka (\*) y Larry Rivers. Este último era amigo de Zoot Sims y de Stan Getz. Sé que se considera a sí mismo tan buen saxofonista como pintor. Durante este período viví en Jefferson Street, al lado del río. Pepper Adams vivió en ese edificio, debajo de mí. De hecho, él era el único del edificio que tenía calefactor a gas, de modo que en el invierno, cuando estaba de gira, yo pasaba mucho más frío que cuando él estaba allí. Donald Byrd solía venir a menudo porque en ese momento tenían un grupo juntos. Jefferson Street estaba al sur de East Broadway, quizá al sureste, no lejos del viejo mercado de pescado Fulton. Todo eso ha cambiado, ni siquiera sé si esa calle sigue existiendo. Ed Blackwell solía acudir también a ese edificio."

(\*) Amiri Baraka, cuyo seudónimo artístico es LeRoi Jones.

“  
Aquel fue un período de mi vida en el que muchas cosas estaban integradas. El jazz estaba integrado en la vida de los artistas.  
”

"Aquel fue un período de mi vida en el que muchas cosas estaban integradas. El jazz estaba integrado en la vida de los artistas. Muchos de ellos vivían en *lofts* (estudios que habían sido talleres o pequeñas naves industriales) y a menudo los músicos, a pesar de no vivir en ellos, iban allí a tocar (por lo menos en el Lower East Side), y a ensayar en grupo, así que por eso había muchos contactos. Estos contactos se ampliaban de acuerdo con la capacidad de cada persona, de modo que algunos podían aprender más sobre música, otros sobre pintura o poesía y conocí a varios músicos que estaban interesados en aprenderlo todo, como mi amigo Grachan Moncur III. Fui su batería el año pasado en su seminario de New Jersey. Solía venir a visitar mi estudio. Había mucha receptividad entre gente diversa. Herbie Lewis, el bajista, vivía a la vuelta de la esquina, era mi vecino así que pasábamos mucho tiempo juntos. Miles... sé de muchos miembros de la *beat generation* que eran amigos de Miles, como Allen Ginsberg, Jack Kerouac o el fotógrafo Robert Frank. Así que había una integración de muchas de las artes. La generación *beat* pasó gran parte de su vida en clubes."

"Una de las cosas que es importante comprender ahora es que en ese momento no había miles de personas relacionadas con las artes, de modo que, cuando caminabas por la calle en Nueva York, al mirar a alguien, podías reconocer a un artista instantáneamente y encontrar que tenías algo en común. Y algo más: no sé si todavía pasa pero éramos jóvenes. Los jóvenes se buscan y se entienden entre sí. Había una cosa constante en todos los artistas de Nueva York en ese momento. Buscaban cosas nuevas, nuevos modos de expresarse. Estaban intentando descubrir nuevos valores. Esos valores no eran necesariamente los que estaban apoyados por la mayoría de la sociedad, así que tenían esto en común. Además estaba el intento de acabar con el racismo y, políticamente había un sentimiento de esperanza de que América pudiera alcanzar un estadio moral más elevado. Así que el racismo era algo que en ese mundo estaba mal visto."

12



“  
Ginsberg también considera el jazz  
como modelo importante para su  
obra y la de sus contemporáneos.  
”

J. McLean/F. Redd  
Escena de The Connection

¿Qué significaba el jazz para los artistas experimentales que se lo tomaban más en serio? Parte de la respuesta, como señala Sukenik, tiene que ver con sus cualidades americanas, apuntadas también por Hettie Jones, autora de *Big Star Fallin' Mama*, un estudio de las vocalistas negras desde Bessie Smith a Aretha Franklin: "Pienso que el jazz era la música a la que el tipo bohemio del bajo Manhattan se sentía más próximo, de la manera que uno se siente cercano a la música que forma parte del espíritu de su tiempo. Existe la idea de que el expresionismo abstracto fue el primer movimiento artístico verdaderamente americano y aquella gente se vio a sí misma como una vanguardia en lo que estaban intentando hacer. Era un sentimiento compartido de que todos formaban parte de una escena artística americana en proceso de cambio".

El jazz también influyó con su libertad de improvisación y apertura estructural, como indica Allen Ginsberg en su descripción de la relación del jazz con su poema *Howl*: "En la dedicatoria de *Howl* dije: 'Prosodia bop espontánea', y el ideal para Kerouac, para John Clellon Holmes e incluso para mí era la leyenda de Lester Young tocando unos sesenta y nueve o setenta coros de *Lady Be Good*, ya sabes, aumentando y aumentando, infundiendo más y más inteligencia en la improvisación mientras pasaban los coros,... superando cada coro, intensificando e intensificando para crear una especie de grito extático, orgásmico en su música. Allí estaba la idea de un coro tras otro creando un climax, ésta era la idea de la primera parte de *Howl*, siendo cada verso como un pequeño *obligato* de saxo o un pequeño coro de saxo, como si lo que yo estaba haciendo fuera combinar las largas líneas del poeta del siglo XVIII Christopher Smart, con elementos de la repetición de coros en el jazz o el blues, hasta conseguir un climax, probablemente en el verso '¡Oh Carl, mientras tú no estás seguro, yo no estoy seguro', y a continuación, hay una especie de coda de allí en adelante".

Ginsberg también considera el jazz como modelo importante para su obra y la de sus contemporáneos: "La cuestión principal de la poesía moderna, de la danza, de la performance, la música, incluso la prosa, era el elemento de la improvisación, la espontaneidad y la forma abierta. Incluso una improvisación en una forma fija, como por ejemplo una improvisación espontánea en un coro de blues. Así que en *Howl* o *Kaddish*, o en cualquiera de los poemas con un estilo oral, 'quién hizo esto, quién hizo aquello, quién hizo esto', empiezas dando una nota: 'quién' y luego improvisas, y ésta es la forma básica del poema en tira, o en anáfora, cuando vuelves al margen en la misma frase: 'O si alguna vez el cuenco dorado se rompe o la cuerda plateada se desata o el jarro se rompe en la fuente', como en la Biblia o como en algunos catálogos de Walt Whitman o en el poema de Christopher Smart, *Rejoice in the Lamb*, o el ejemplo surrealista de la unión libre de André Breton: 'Mi esposa con el huevo de omitorinco, mi esposa con los ojos de esto, mi esposa con aquello y aquello...'"

"El jazz fue el modelo para los dadaístas, para los surrealistas, para Kerouac, para mí y para casi todo el mundo en el sentido de que era en parte un modelo y en parte un experimento paralelo de la libertad formal. El desarrollo de la poética, así como el del jazz y la pintura, parecen ser cronológicamente paralelos, lo que quiere decir que tienen una misma forma fija que luego evoluciona hacia una forma más libre donde consigues desprenderte de ese ritmo fijo, como en el bebop, la batería se convirtió en otro instrumento solista. Entonces te das cuenta de que en la pintura, los primeros cuadros de Kooning tenían un motivo o tema, la mujer o algo así, pero se vuelve cada vez más abierto, menos dependiente del tema. Y en la poesía, donde tienes cada vez menos dependencia del motivo original y más y más improvisación libre a la manera de John Ashbery, fluyendo sin haber siquiera un tema principal, aunque yo siempre mantengo un tema principal como en el viejo blues. Era en parte un desarrollo paralelo en cada disciplina: pintura, poesía y música. Hubo innovadores que abrieron la cosa después de Einstein, por así decirlo —ya sabes, compás relativo como dijo Williams— que en cierto sentido es algo que ocurrió con el bebop: no un compás fijo sino relativo. Era al mismo tiempo interrelacionado y paralelo, también integrador."

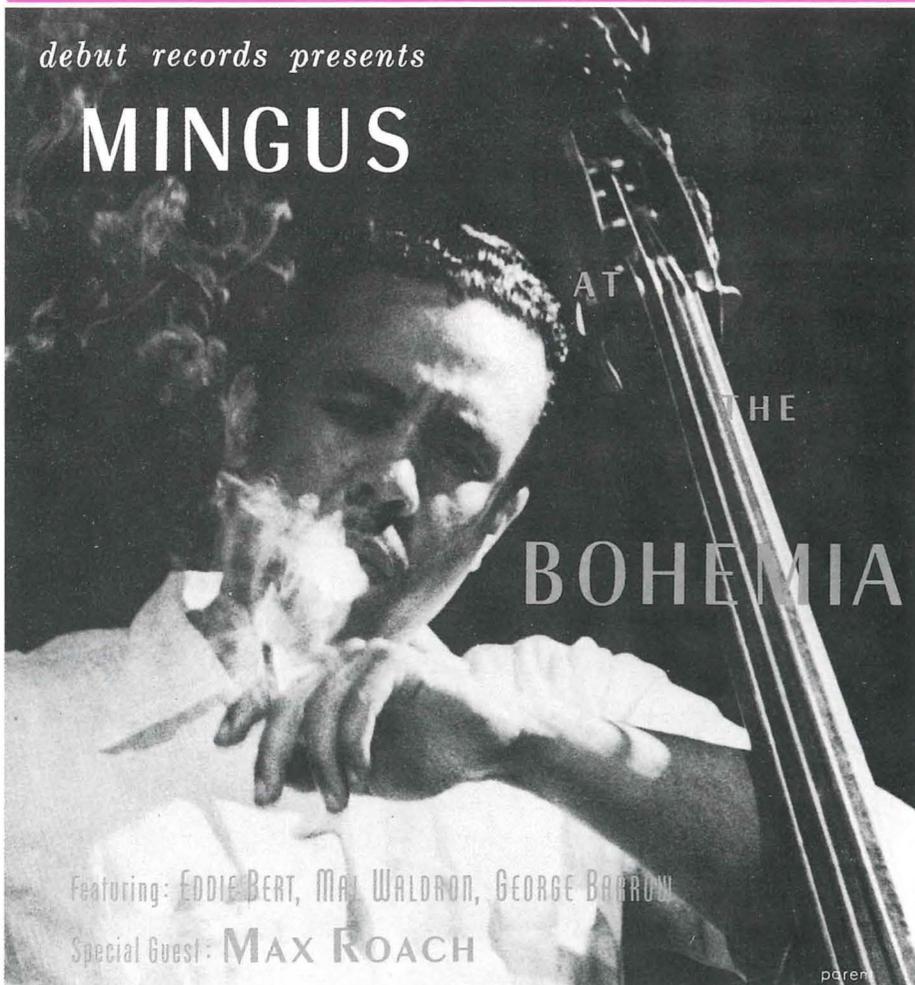
Si el jazz abrió a Ginsberg "el despertar de la sensibilidad esclava africana, de la sensibilidad negra, el *funk* negro en contraposición a la ética limpia y blanca de Doris Day y el *funk* mental en lugar de la poesía académica, ordenada y encorbatada", algunos músicos de jazz, como comenta Cruz "estaban interesados en aprenderlo *todo*". Muchos, sin embargo, no lo estaban. Todavía había cantidad de clubes en barrios negros hasta mediados de los sesenta, y para muchos jazzmen, un trabajo en el bajo Manhattan —en el Café Bohemia, el Village Vanguard, el Five Spot o cualquier otro sitio— no era más que un *curre*. Cuando le pregunté a Walter Bishop Jr. sobre su impresión de la vanguardia del bajo Manhattan hace veinticinco años, me contestó que en ese momento "tenía puestas las anteojeras", que para él había sido "el bebop o nada": en otras palabras, que él no tenía otros intereses artísticos aparte del jazz.

Sin embargo otros, como Jackie McLean, sentían una gran curiosidad por los ambientes que les rodeaban. McLean se introdujo en la pintura y en menor medida en la literatura a través de su "amistad con gente que estaba haciendo eso, por ejemplo Harvey Cropper, que fue el primer pintor que conocí. El me hizo conocer a Bartok, a muchos pintores y el estilo de Cézanne. Me hizo conocer a El Bosco y eso me abrió otro mundo. Aquel fue el pintor que más influyó en mí: El Bosco, porque mi mundo era tan horrible entonces que yo podía comprender sus pinturas. Podía mirar el horror de alguna de sus obras y sentirlo cuando estaba con *mono*, y luego en el 61, cuando conocí a Bob Thompson y nos hicimos muy amigos, aprendí mucho de pintura con él y hablábamos mucho de música, pintura y de todo. Y, por supuesto, LeRoi Jones estaba por allí en aquella época y todos andábamos juntos por el Village".



Foto: Marcia Resnick  
(izquierda a derecha: William Burroughs, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky y Norman Mailer)  
Ginsberg le dice a Burroughs que se va a fumar un canuto en el Club Gramercy Arts mientras Burroughs, que puede olerlos a una milla de distancia, mira con recelo a los agentes de la CIA. Entre tanto Mailer le cuenta un chiste a Orlovsky.

El período que Jackie McLean pasó con el Living Theatre (1959-1963) también amplió sus intereses. Durante esos años evolucionó, empezando como un bebopper prometedor, descrito por Steve Lacy en *The Jazz Review* en 1959 como poseedor de la "máxima vitalidad rítmica y hasta ahora la mínima disciplina" de los saxofonistas importantes, y llegando a ser el brillante vanguardista que podemos escuchar en grabaciones de principios de los sesenta, como *Let Freedom Ring* y *Evolution*. La intensidad de la experiencia de McLean en el Living Theatre aparece en sus recuerdos de la compañía: "Yo pensaba que era gente excelente, gente que miraba lejos, hacia el futuro, buscando un camino mejor. Tenías que amarlos para estar con ellos porque el Living Theatre era como una gran comunidad, casi todos vivían juntos, comían juntos y juntos solucionaban los problemas de cada uno. Yo no viví con ellos porque tenía mi esposa y mis hijos, pero fui parte de ello porque viví con ellos cuando dejamos Nueva York y nos fuimos a Europa".



"Fue extraño porque el día que salimos hubo una gran tormenta de nieve en Manhattan y todo el transporte se paró. Fue la tormenta más grande que nunca vi. La noche anterior no había nieve, me levanté al día siguiente que se suponía salíamos para Europa y suena el teléfono. El tío dice 'Jackie, soy Hacker'. Entonces dije: 'Sí, lo sé, no vamos, no podemos llegar al puerto', entonces él me dice: 'No hombre. Una ambulancia va a buscarte. Tuvimos que alquilar ambulancias para recoger a todo el mundo', yo dije 'Dios, tío'. Yo estaba tan enganchado, tan enfermo. Entonces mi esposa me acompañó al vestíbulo y nos quedamos allí con mi equipaje, mi saxo y mis niños, llegó la ambulancia, bajé, metí mis maletas en la ambulancia y dos brazos me ayudaron a subir, recogimos al siguiente y fuimos a donde estaba el barco, el Queen Elizabeth. Toda la compañía llegaba en ambulancias, un grupo enfermo llegando en ambulancias, pero cuando digo 'enfermo' quiero decir enfermo en el sentido de entender mejor lo que se supone que es la vida. Era gente muy *hip*, Judith, Julian y todos los demás. Eran humanistas, estaban en todo aspecto del arte y su idea del teatro era completamente nueva en cuanto a como querían presentarlo."

“ Pienso que el jazz era la música a la que el tipo bohemio del bajo Manhattan se sentía más próximo, de la manera que uno se siente cercano a la música que forma parte del espíritu de su tiempo. ”

La bohemia, por supuesto, no es toda pureza e inocencia. Siempre, desde que el concepto se inventó, ha significado también placer, hacer lo que te da la gana, y rebeldía, subrepticia o abierta, contra restricciones de cualquier tipo. Otro aspecto de la atracción del jazz por los personajes del Village eran sus connotaciones rebeldes. Nuevamente las palabras de Emilio Cruz: "El jazz se convirtió en la forma artística herética. Lo que llamamos *gut bucket* no tiene que ver con los cubos (buckets) ni con los callos (*guts*) sino con la herejía. Por tanto, lo que es único en la cultura contemporánea es la forma herética. En verdad, todo lo que se crea fuera de las ciencias que tratan directamente con una cultura mecanicista, viene de la herejía, así que Allen Ginsberg estaba involucrado en una especie de herejía. También Charlie Parker lo estaba. Existe la idea de violación, y esa violación atraería a aquellas personas que estaban buscando esa tradición herética".

Llevadas a un extremo, dicha herejía y voluntad de violación conducen a los artistas a tantear o abrazar los vicios más peligrosos. Mientras el jazz era el estandarte de una especie de novedad fresca y edénica en las artes, también era un camino hacia los bajos fondos, según se desprende del comentario de Sukenick sobre los rebeldes *underground* de los cincuenta: "¿Dónde estás tú a mediados de los cincuenta? ¿Estás abriéndote camino en la dispéptica escalera del éxito, o has decidido finalmente que no hay a donde ir sino hacia abajo? Inmolado en una subcultura sin salida. Hacia un mundo de sombras representado sobre todo por el bebop. Disfrutar del bebop es una de las principales maneras en que los marginales pueden expresar su radicalismo cultural".

El "mundo de sombras" del jazz era el reino del *hipster*, un estereotipo en parte mítico y en parte basado en la realidad, pero mucho más cínico que los *hippies* de "amor y paz" de finales de los sesenta. El *hipster*, sociópata furtivo hablando un argot incomprensible a los carcas, sólo estaba atento a sus propios caprichos y ansias de experiencias intensas. En *The White Negro* (1957), que sigue siendo un ensayo intrigante y provocador, Norman Mailer escribió que "el origen del *hip* es el negro, ya que éste ha estado viviendo en la frontera entre totalitarismo y democracia durante dos siglos. Pero la presencia del *hip* como filosofía funcional en los submundos de la vida americana se debe probablemente al jazz y su violenta entrada en la cultura, su sutil pero tan penetrante influencia en una generación de vanguardia —esa generación de aventureros de la posguerra que (algunos conscientemente, otros por ósmosis)— había absorbido las lecciones de desilusión y asqueamiento de los años veinte, la depresión y la guerra".

El ensayo de Mailer produjo una fuerte crítica de parte de aquellos en el mundo del jazz que lo leyeron. Le acusaron de presentar una serie de caricaturas. De hecho fue así, lo cual no es necesariamente un defecto en un ensayo que de todas maneras tiene un tono tan polémico, pero muchas de ellas concuerdan, al menos parcialmente, con la escena jazzística de aquel entonces.

Lo que Mailer probablemente no enfatizó lo suficiente fue la importancia de las drogas y en particular la heroína entre los *hipsters*. Como hace notar Leonard Feather en "Jazz in American Society", publicado como prólogo a su *Encyclopedia of Jazz* (1960): "Un efecto serio del uso de las drogas, aparte del médico, es la creación de un subgrupo en el que todos los consumidores son *hip* y el resto del mundo son carcas. El mismo 'lenguaje *hip*' era en parte un camuflaje necesario para discusiones de drogas, lo que Mailer llamó "la astucia de su lenguaje, las ambiguas alternativas abstractas en las cuales, desde el peligro de su opresión, aprendieron a decir: 'oye, colega, ¿quién tiene el género?'".

El misterioso y hedonista, aunque tranquilo universo de los *yonkis* en busca de lo que Balzac llamó "sereno gozo interior" y su profunda alienación de la sociedad como un todo —una alienación a menudo complicada por su raza— eran percibidas como profundamente atractivas por algunos bohemios. Incluso un ardiente revolucionario como Amiri Baraka, que a menudo se ha manifestado contra las drogas, cede a su siniestro atractivo cuando describe, en su Autobiografía de LeRoi Jones, su uso de la heroína con el pintor Bob Thompson al principio de los sesenta, y esto a pesar de que la prometedora carrera de Thompson fue truncada por una sobredosis: "Anduve todo el camino de vuelta a la Avenida C, no para ver a Lucía, sino para encontrar a un amigo mío, Bob Thompson. Bob vivía en un gran *loft* en Clinton Street. Estaba allí con un par de bohemios colocados, pinchándose heroína. Yo no sabía que la utilizara, pero estaba enviando a uno de los bohemios a pillar más. Eché algo de dinero como contribución, y mientras tanto usé algo de su *caballo* y nos colocamos juntos. ¡Alucinante! Desde entonces fuimos muy amigos".

No cabe duda de que el uso de la heroína estaba extendido en el jazz. Como señala Leonard Feather en "Jazz in American Society": "De los veintitrés ganadores de la última encuesta de *Down Beat*, por lo menos nueve eran conocidos consumidores de narcóticos, cinco de ellos con antecedentes de arresto y prisión. La proporción es todavía mayor entre los intérpretes de ciertos estilos de jazz, especialmente el *hard bop*, cuyos principales solistas incluyen un porcentaje alarmantemente alto con antecedentes policiales como adictos a la heroína".

“

El jazz fue el modelo para los dadaístas, para los surrealistas, para Kerouac, para mí y para casi todo el mundo en el sentido de que era en parte un modelo y en parte un experimento paralelo de la libertad formal.

”

### Cuaderna de poesía portuguesa

1989

- I. Al Berto – "12 Señales"  
(Versión de Adolfo Navas)
- II. Casimiro de Brito – "¿Dónde se acumula el polvo?"  
(Versión de Amador Palacios)
- III. Mário Cesariny – "Ortofrenia y otros poemas"  
(Versión de Perfecto E. Cuadrado)
- IV. José Bento – "Adagietto"  
(Versión de José Bento)

1990

- V. Herberto Helder – "Cobra"  
(Versión de Angel Crespo)
- VI. Fátima Maldonado – "La urna en el desierto"  
(Versión de José Angel Cilleruelo)
- VII. Ruy Belo – "País posible"  
(Versión de Angel Campos Pámpano)
- VIII. Paulo Teixeira – "Crepusculario"  
(Versión de José Luis García Martín)

Suscripción normal, 4 entregas ..... 3.000 ptas.

Envíos y correspondencia:  
Avda. de Monforte de Lemos, 170 • 28029 Madrid





“  
La bohemia, por supuesto, no es toda pureza e inocencia. Siempre, desde que el concepto se inventó, ha significado también placer, hacer lo que te da la gana, y rebeldía, subrepticia o abierta, contra restricciones de cualquier tipo.  
”

Mujer; W. de Kooning (1950)

El porcentaje de *yonkis* entre los *hard boppers* era ciertamente alarmante y ésta es la principal razón por la cual tan pocos están vivos hoy. ¿Por qué tantos se engancharon? Se ha dicho a menudo que la heroína no puede mejorar la música, esto es probablemente cierto y, sin embargo, ¿qué fue lo que dotó a Edith Piaf y a Billie Holiday de tanto duende, y de modos tan similares? La heroína ciertamente induce a la relajación, y también a una especie de lucidez distanciada, como sugiere Nat Hentoff en *The Jazz Life* cuando cita a “un exitoso músico que comparaba el tomar heroína a... meterse en un armario. ‘Te deja concentrarte y te aleja de todo. La heroína es una droga de trabajo, como el doctor que la tomó porque tenía una agenda completa y quería trabajar mejor. Me deja concentrarme en mi sonido’ ”.

Otra explicación corriente –discriminación, falta de reconocimiento, o como se quiera llamar– fue resumida por Walter Bishop Jr., quien, como Jackie McLean, es un *ex-yonki*: “La cuestión es cuando tienes una cantidad de cosas para expresar y no puedes hacerlo, así que es una forma de automedicación, es sólo intentar calmarte. Es el dolor de ser tan creador y no tener caminos para expresarlo o ver tu trabajo menospreciado lo que puede conducir a un hombre a muchas cosas”.

Quizá, después de todo, la frecuente combinación de actitudes macarras y sombría melancolía del *hard bop* tuvo algo que ver con la heroína. En cualquier caso, fue importante en muchos de los núcleos clave de la escuela: antorchas creativas de vida dura y rápida extinción que aparecieron profusamente y a menudo fueron apagadas en sus momentos más brillantes.

(Traducción: Daniel Fedele)

(\*) *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965*; David H. Rosenthal “The Hard Bop Scene”: *Hard Bop en el ghetto. Hard Bop y Bohemia*. De próxima aparición en Estados Unidos, editado por Oxford University Press.