

Dos formas de contar



soft Dyer: Pero hermano
 James Ellroy: Jam Blanc
 Michael Ondaatje: El Blues de
 Bukowski: Roder
 Ralph Ellison: Shadow and
 Act: El hombre invisible
 Langston Hughes: Yo también
 canto América.
 The First Book of Jazz
 The Great Blues: As You
 Mama: Twelve Moons for Jazz
 Canción para Billie Holiday
 James Baldwin: The Amen
 Corcoran: El Blues de Sonny
 Paul: Baraka: Black Power
 Blues Music: El jazz y la
 crítica blanca
 Allen Ginsberg: Anthology
 Gregory Corso: Réquiem para
 Charlie Parker
 Jack Kerouac: Mexico City
 Blues: Las subterráneas
 Visiones de Cort: En el
 camino
 Julio Cortázar: El receptor al día
 en ochenta
 Rayuela
 Boris Vian: Les maîtres
 du dés. Escritos sobre el jazz
 Philip Larkin: The Whistling

Creer que la literatura es sólo el arte de combinar las palabras resulta, como mínimo, una definición parcial, pues sabemos, incluso intuimos, que la literatura es algo más: la expresión de un ser humano, una forma de explicarse y explicar el mundo. Del mismo modo, la música es algo más que el arte de combinar los sonidos, y el jazz, por extensión, el de combinarlos de un modo particular. Y sin embargo es eso también, más algo inasible y a la vez perfectamente definible, concreto y reconocible y a un tiempo imposible de definir sin recurrir, más allá del conocimiento, a la intuición, al sentimiento, a la capacidad, más o menos condicionada, de percepción.

Texto: **Jonio González** Ilustración: **Juan Álvaro**



Decía Lester Young (y antes que él Louis Armstrong) que el jazz ha de contar una historia. Hay una escena memorable de *Round Midnight*, la película de Bernard Tavernier, en que Dexter Gordon (a la sazón *alter ego* de Bud Powell y el propio Lester Young) intenta traer a la memoria las notas de *Autumn in New York*. Se esfuerza sin éxito, sufre, hasta que le pide a su amigo Francis que le diga la letra de la canción. Lo que necesita Dexter es recordar la historia de esa persona que espera un nuevo amor entre los cañones de acero de los edificios que la rodean. No se trata necesariamente de una historia con argumento, es decir con peripecias, sino de una historia de los sentimientos, experiencias, penas, alegrías y frustraciones de un hombre o una mujer.

Uno de los elementos definitorios del jazz es el solo improvisado, el momento en que el intérprete deja de serlo para convertirse en creador, apropiándose de la pieza o, mejor, olvidándola, llenándola de sus recuerdos, sensaciones y, como quería Charlie Parker, experiencias. Esto es justamente lo que diferencia al jazz de cualquier otra música. Cuando nos disponemos a escuchar un concierto para piano de Mozart, esperamos una interpretación o una reinterpretación. Cuando nos disponemos a escuchar una versión de *Stardust*, lo que esperamos es una creación absolutamente nueva que se inspira, aproximadamente, en lo que el autor ha pautado.

Pero el jazz nos cuenta también una segunda historia, que es la historia de la pieza interpretada (con su comienzo, su desarrollo, su conclusión) así como del solo improvisado, es decir, en palabras de Carlos Sampayo, "la narración de lo que está ocurriendo al tiempo que ocurre". El solo de *Body and Soul* grabado por Coleman Hawkins en 1939 se convirtió en uno de los más importantes de la historia del jazz no únicamente por la historia que el artista quería contarnos, sino porque instauraba definitivamente un nuevo sonido, una nueva función del saxo tenor, así como una nueva visión de lo que el jazz debía ser en tanto expresión individual. Al respecto conviene recordar lo que un día dijo Ornette Coleman (para otros quien lo dijo fue

Archie Shepp): "El saxo tenor ha expresado mejor que nadie los sentimientos de nuestro pueblo". Pero también expresó una dimensión introspectiva que antes sólo se intuía en Armstrong o Beiderbecke. Y lo expresó en términos musicales, abriendo nuevas posibilidades no sólo interpretativas sino técnicas.

Geoff Dyer ha escrito en *Pero hermoso* que el jazz es la única expresión artística que nos permite ser testigos del momento de la creación, la única, agregamos, que nos cuenta el proceso creativo. Recuerdo un cortometraje sobre Jackson Pollock en que se veía a éste de pie sobre un lienzo enorme, salpicándolo con pintura de manera violenta, deteniéndose a observar los resultados, modificando lo que acababa de pintar, o más bien de impregnar con su gesto. Se le mostraba en el proceso de creación; sin embargo, sólo el cuadro terminado es considerado "obra", en el sentido de algo hecho y acabado, y "de arte" como consecuencia de una serie de convenciones que no atienden en ningún momento a la acción del artista, al proceso creativo en sí. Pues bien, el jazz viene a trastocar por completo este concepto. La obra de arte, en el solo de jazz improvisado, es lo que existe íntegramente a medida que revela su existencia, y al mismo tiempo niega como algo dado la existencia anterior de la pieza interpretada. Cada intérprete nos da una versión definitiva del tema sobre el que improvisa, una versión nunca interpretada y sin posibilidad de enmienda alguna. Todo ello ubica al artista en una posición de riesgo máximo, pues no puede ocultar sus vacilaciones, sus dudas, sus errores. El vasto desierto de las decisiones personales se transforma, así, en espectáculo.

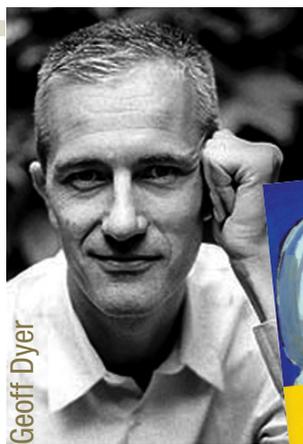
Pero el jazz nos cuenta también una tercera historia, que es la de la propia historia del jazz. Escribe Dyer: "La influencia activa de la tradición permite que los maestros del pasado sigan presentes en la evolución y desarrollo de la música." El blues y los arcanos de la improvisación colectiva de las viejas bandas de jazz están presentes en *Free Jazz*, la emblemática obra de Ornette Coleman. Cualquier disco de Charles Mingus, en especial algunos, como *Blues and Roots* o *Ah Um*, son un compendio de la tradición jazzística, una inmersión en la tradición folclórica afroamericana. Cuando

la pianista Aki Takase hace su homenaje a Fats Waller, vuelve la mirada ora al pianismo más primitivo, ora a la improvisación libre en continuos viajes de ida y vuelta, encontrando correspondencias tan insospechadas como, a la postre, lógicas.

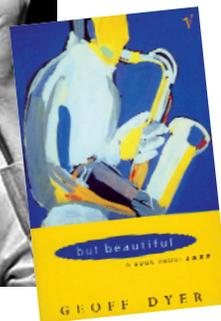
Al escuchar un tema de jazz existe la tendencia casi generalizada a intentar encontrar en él ecos de otras piezas y otros músicos, a buscar en los intérpretes (entendidos como co-creadores) afinidades o diferencias respecto de otros intérpretes, a juzgar a estos en función de sus colegas. Fred Hersch nos lleva a Bill Evans y de éste a Bud Powell; Jessica Williams nos lleva a Errol Garner y también a los pianistas stride a través de Monk; Stan Getz nos lleva a Lester Young, y de Young a Frankie Trumbauer. Para Miles Davis la tradición quizá sea Bobby Hackett; para Paolo Fresu, la tradición es Miles Davis. El pasado y el presente parecen desaparecer, trastocarse, convirtiendo así al jazz en una forma de ruptura con el tiempo. Cuando nos disponemos a escuchar un solo de Joe Lovano, necesariamente existe un "antes" distinto del silencio: es toda la historia del jazz la que saldrá de su saxo hecha sonido, es toda la historia atesorada por él en tanto intérprete y por nosotros en tanto oyentes, un continuo del que captamos sólo un instante y a la vez la totalidad. El "ahora" de la improvisación se transforma, simultáneamente, en una suerte de irrealidad: lo que escuchamos es, de forma definitiva, lo que escuchamos, y también otra cosa; pero tampoco lo que recordamos haber escuchado es lo que en realidad escuchamos, sino eso que nos es dado siempre de manera distinta, hasta el punto que podría decirse que nadie, en realidad, ha escuchado jamás *Body and Soul*, sino múltiples recreaciones. Es por ello que la interpretación de standards constituye una piedra de toque del jazz. El ejecutante y el oyente se encuentran en un mismo nivel. Ambos han olvidado, y por ello atesorado, tantas versiones, que todas afloran, por comparación, en el momento de la interpretación, y a la vez dejan de ser ellas, porque en todas el tema ha sido olvidado más allá de ciertas pautas melódicas y armónicas. Incluso aquellos músicos que, como Ethan Iverson, pretenden "desestandarizar los standards", para emplear términos de Phillippe Baudoin, no pueden evitar tomar estos como referencia, aun para negarlos, lo que es, como hemos visto, propio de su condición.

Hasta aquí las historias que nos cuenta el jazz: la historia de las vivencias del intérprete; la historia del desarrollo de la música que éste produce mientras la produce; la historia del corpus musical en que esta música se inscribe. Veamos ahora qué nos cuentan del jazz los narradores de historias, de qué modo la literatura ha hecho del jazz su materia.

Por supuesto, hay formas distintas de abordar el



Geoff Dyer



jazz como objeto de escritura. Una consiste en tomarlo como mero referente ambiental, por así decirlo, basado muchas veces en tópicos relacionados con vidas torturadas, alcohol, noche, amores desesperados y rebeldía en cualquiera de sus manifestaciones. Sería el caso de *Jazz Blanco*, de James Ellroy, donde el jazz es mero pretexto para evocar un amor perdido mientras suenan los acordes de *Cotton Tail*, de Ellington, y frecuentar sórdidos locales tras las huellas de un saxofonista astroso entusiasta de Art Pepper. Es decir, el jazz como música de perdedores en ambientes más o menos sórdidos. Por ello tomaremos a un puñado de autores entre aquellos que, en nuestra opinión, consideraban el jazz un modo de explicar los misterios del mundo y sus propios misterios como seres humanos.

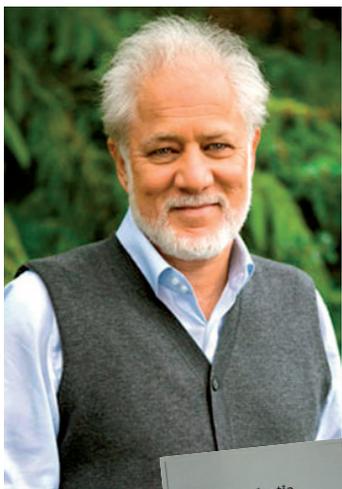
Podríamos mencionar muchos (entre otros Carlos Sampayo, Rafi Zabor, Daniel Salzano, Antonio Muñoz Molina, Antonio Martínez Sarrión, etc.), pero tomaremos a quienes consideramos que más han conseguido penetrar en sus secretos y trataremos de establecer relaciones entre ellos, puntos de contacto y de desacuerdo.

Comenzaremos por Michael Ondaatje y *El Blues de Buddy Bolden*, una de las mejores novelas de jazz de todos los tiempos y una gran novela a secas. La misma gira en torno a la legendaria y enigmática figura de Charles Buddy Bolden, nacido en Nueva Orleans en 1877 y muerto en el manicomio de Jackson, Louisiana, en 1931, tras 24 años de internamiento luego de sufrir un ataque en un desfile (según otros testimonios, tras agredir a su suegra con una botella rota). De Bolden, que la leyenda tiene como creador del jazz, se conserva sólo una foto, y no existe testimonio de su al parecer prodigioso dominio de la corneta. Era barbero, al parecer editor de una revista especializada en escándalos, director de la Imperial Band y solicitadísimo animador de entierros, fiestas y desfiles a principios del siglo XX, además de alcohólico y esquizofrénico.

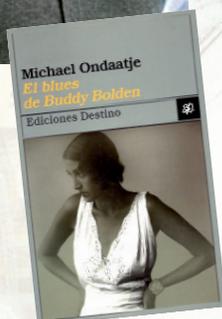
Ondaatje hace un retrato sin concesiones de Nueva Orleans, lejos de tópicos más o menos melancólicos, habitada por gentes en el límite de la humanidad (hacia 1880 la esperanza de vida de los negros era de 36 años, y la mortalidad infantil alcanzaba el cuarenta y cinco por ciento). La música que dominaba era el rag, pero



► también los himnos evangélicos, las marchas, constituyendo un *melting pot* del que nacería, en su encuentro con las formas folclóricas negras, el jazz. Ondaatje menciona el dolor, el desarraigo y la soledad (que se transmitía de unos a otros formando un único ser) de esa comunidad, como así también la voluntad de distanciarse de ellos mediante la estridencia de una música festiva, Bolden existía a través de la música y ésta existía a través de él, confirniéndole una identidad y dando sentido a cuanto lo rodeaba:



Michael Ondaatje



"Cuando tocas la gente se agarra a ti, y se agarra hasta que empiezas a creer que estás haciendo algo importante de verdad... Cada vez que dejas de tocar te conviertes en una mentira..."

Y es buscando la verdad definitiva, que, como ha escrito Eric Hobsbawm, es el único contenido del blues, que una noche Bolden entra en la barbería, va en busca de una botella, se echa a llorar, coge la corneta y ocurre lo que sigue:

"Lo vi tocar suavemente su instrumento, un susurro apenas, y vi que había tapado la campana con un sombrero... Yo ya conocía sus blues, y también los himnos que se tocaban en los funerales, pero lo que Buddy tocó esa noche era muy raro... se parecía a las dos cosas. Al principio no reconocí la melodía, pero al cabo de un rato entendí. Los estaba mezclando. Estaba tocando un blues y un himno más triste que el blues, y después un blues más triste que el himno. Fue la primera vez que oí un himno y un blues juntos..."

Del dolor y la soledad Buddy Bolden creó algo que quizá fuese jazz, o que en cualquier caso estaba llamado a serlo. Pero ocurrió también que al dar identidad a su música, Buddy perdió su propia identidad. Si no existiera esa única foto, podríamos ponerle cualquier rostro, inventarlo como un músico inventa un solo de jazz, del mismo modo que sólo podemos suponer cómo era su sonido. Sidney Bechet cuenta que quien silbaba *Funky Butt*, también conocido como *Buddy Bolden's Blues* o *Buddy Bolden's Stomp*, corría el riesgo de ser arrestado, y que en una ocasión en que estaba escuchando a la banda en la calle se presentó la policía y dispersó a los asistentes a porrazos. Louis Armstrong, para quien Bolden era un genio adelantado a su tiempo, iba a

verlo a la puerta del Funky Butt Hall, donde la banda tocaba durante una media hora antes de entrar en el local y tocar desde las ocho de la tarde hasta las cuatro de la mañana. *Satchmo* lo escuchaba desde la acera de enfrente y recuerda su sonido "potente a más no poder". Para algunos, *Feddie Keppard* tenía un sonido muy parecido.

Así pues, Buddy Bolden se ha convertido de algún modo en ese hombre invisible del que ha escrito Ralph Ellison, ese ser humano al que se le niega la existencia a fuerza de apartarlo de la vista.

Nacido en Oklahoma en 1914, Ralph Ellison abandonó la música (iba para trompetista) por la literatura, a la edad de 20 años, tras conocer a Richard Wright y a Langston Hughes. Ensayista preocupado por la cultura afroamericana y la cultura americana en su conjunto, Ellison recopiló sus escritos en *Shadow and Act*, muchos de ellos relativos al blues, el jazz y el folclore negro en general. Entre sus amigos íntimos se contaban el cantante de blues Jimmy Rushing y el trompetista Hot Lips Page.

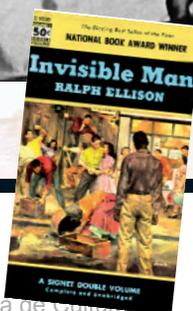
En su novela más conocida, *El hombre invisible*, se interroga sobre los vínculos entre nombre e identidad, entre posesión y privación. "Sólo seré libre cuando descubra quién soy", dice su protagonista, y también: "Soy invisible porque la gente se niega a verme." En esta búsqueda de identidad y visibilidad (de ahí la obsesión del protagonista por tener el sótano donde vive iluminado con cientos de tubos fluorescentes, porque "la verdad es la luz y la luz es la verdad", la música en general y el jazz en particular conforman las señas de identidad escamoteadas por la sociedad blanca. Dice el protagonista de Ellison:

"No me gusta percibir la música con el oído, sino que necesito hacerlo con todo el cuerpo. Me gustaría oír al mismo tiempo cinco discos de Louis Armstrong tocando y cantando "What Did I Do To Be So Black and Blue..." Louis logra extraer de ese instrumento militar oleadas de lirismo. Es posible que Armstrong me guste debido a que de su invisibilidad ha hecho poesía. Creo que ello se debe a que ignora que es invisible. Y, por otra parte, la conciencia de su propia invisibilidad me ayuda a comprender la música..."

Y son justamente los versos cantados por Armstrong ("Que he hecho yo para ser tan negro, para estar tan triste") los que arrojan luz sobre la verdad de su condición, sobre su identidad adjudicada y escamoteada a un tiempo, y crear ésta a través,



Ralph Ellison





Langston Hughes

entre otras cosas, de la música.

Esta afirmación de la identidad diferenciadora vehiculizada a través de la música la encontramos también en Langston Hughes (la figura más representativa de la cultura afroamericana, según Harold Bloom). Hughes, nacido en Misuri en 1902 fue uno de los mayores animadores del llamado Renacimiento Negro de Harlem. Suburbio opulento de Manhattan, Harlem se transformó, como consecuencia de la masiva llegada de negros después de la Primera Guerra Mundial, en un auténtico gueto. Dice el novelista Jerome Charyn en *Nueva York, crónica de la jungla urbana*:

"[Los negros, confinados en Harlem tras la negativa de los propietarios blancos a alquilarles viviendas más allá de los límites del barrio] parecían haber desaparecido de la ciudad... Cualquier negro que se aventurara más allá de la calle 96 era detenido por la policía e invitado a volver a casa..."

La población negra, que alcanzó en 1930 el cuarto de millón de habitantes, se hacinaba en manzanas que podían llegar a albergar más de 3.500 personas, la mayoría indigentes. Entre la Gran Guerra y 1937 no se construyó en el barrio ninguna escuela.

"Los negros se habían convertido en un pueblo olvidado", escribe Charyn, o "invisible", podría escribir Ellison. Pero entonces se produjo un fenómeno singular. Obligados a vivir entre ellos, los negros desarrollaron su propia moda, su propia música, su propio lenguaje y literatura. Reunidos en torno a revistas como *Opportunity* y *Crisis*, una serie de intelectuales y artistas (Hughes, Claude McKay, Countee Cullen, Zora Hurston, etc.) gestaron el núcleo de lo que se conoció como Renacimiento Negro.

Juntos investigaron en su cultura, haciendo estudios de campo, y expusieron el dolor y el orgullo de su

raza. Cuarenta años antes de que James Brown cantara aquello de "Dilo en voz alta, soy negro y estoy orgulloso de serlo", Hughes escribió el que tal vez sea su poema más famoso, *Yo también canto América*, que traducido por Borges es como sigue:

Yo también canto América
Soy el hermano oscuro.
Me hacen comer en la cocina
cuando llegan visitas.
Pero me río,
y como bien,
y me pongo fuerte.
Mañana
me sentaré a la mesa
cuando lleguen visitas.
Nadie se animará
a decirme
"Vete a la cocina"
entonces.
Además, verán lo hermoso que soy
y no tendrán vergüenza...
Yo también soy América.



2 formas
de
contar

Hughes consideraba la música, así como la risa, uno de los grandes refugios de la cultura afroamericana ante sus vicisitudes. Los primitivos cantos de los esclavos y las posteriores *work songs*, de los que derivarían el blues y el jazz, fueron expresión de las miserias y el dolor de esa comunidad, el único modo de manifestar la injusticia secular de que eran víctimas. Para Hughes, el jazz es una de las expresiones inherentes del negro americano". Simpatizante del partido comunista, recibió numerosas críticas por quienes lo acusaban de ser "un poeta más jazzístico que revolucionario". Su respuesta ante estas acusaciones fue: "Yo no renunciaría al jazz ni por una revolución mundial". En sus múltiples viajes, que lo trajeron a España durante la guerra civil, llevaba a cuestas una gramola y una gran caja con discos de Armstrong, Bessie Smith, Ellington y Ethel Waters. En 1954 publicó una guía musical para jóvenes llamada *The First Book of Jazz*, en la que destacaba, como sus preferencias: *Body and Soul*, por Coleman Hawkins; *Flying Home*, por Lionel Hampton; *Lover Man*, por Charlie Parker; *St. Louis Blues*, por Armstrong; *Round Midnight*, por Thelonious Monk; *Black Water Blues*, por Bessie Smith, y un insólito *Danny Boy*, por la orquesta de Glenn Miller.

Su poesía, considerada por algunos miembros del Renacimiento Negro, en especial Countee Cullen, poco auténtica en términos de apego a la tradición, no sólo abrevaba en el blues, sino que también estaba inspirada, según el propio Hughes, en la música de ▶

► Count Basie y Duke Ellington. Como declaró en una ocasión: "No soy sureño y los campos de algodón sólo los he visto desde la carretera, pero la vida del negro es tan dura en las calles de Broadway como en la tierra de donde surgió el blues." Los títulos de algunos de sus libros son, en este sentido, más que elocuentes (*The Weary Blues*; *Ask Your Mama: Twelve Moods for Jazz*). De él nos quedamos con unos versos de su *Canción* para Billie Holiday, que nos remiten a los sentimientos del hombre invisible de Ellison allá en su sótano. La traducción es de Maribel Cruzado y está extraída de su antología *Blues*, que cuenta con una magnífica introducción.

¿Cómo aliviar a mi corazón de la canción

y de la tristeza?

¿Cómo aliviar a mi corazón sino con la canción

de la tristeza?

¿Cómo aliviar a mi corazón de la tristeza

de la canción?

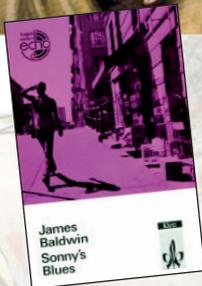
Esa invisibilidad a la que la sociedad blanca condenó a los afroamericanos fue lo que llevó a James Baldwin (nacido en Harlem en 1924) a escribir en su ensayo *La próxima vez el fuego*:

"Gran parte de la energía que se emplea en lo que llamamos el problema negro es generada por el profundo deseo del hombre blanco de no ser juzgado por quienes no son blancos, de no ser visto tal como es, y, simultáneamente, gran parte de la angustia blanca nace de la igualmente profunda necesidad del hombre blanco de ser visto tal como es, de ser liberado de la tiranía de su espejo."

Para Baldwin esta invisibilidad mutua sólo se salvará cuando blancos y negros comprendan que habitan un mismo país y empiecen a tratarse de igual a igual. La idea, que Baldwin madura durante los años que pasó en Francia, donde no se sintió distinto por el color de su piel sino por su cultura (algo similar a lo que le ocurrió a Hughes a comienzos de los años veinte durante un viaje a África). La conciencia de esta nueva unidad cultural diferenciada, no sólo negra sino americana (el protagonista de *El cuarto de Giovanni* es, de hecho, blanco), está presente en los orígenes mismos del jazz, donde se encuentran dos tradiciones, la afroamericana y la europea, para producir



James Baldwin



algo distinto de ambas. Así pues, Baldwin no sólo plantea el conflicto racial en que vive sumido el afroamericano, sino también el conflicto cultural que vive éste dentro de su propia comunidad (como metáfora de un conflicto mayor, de carácter sexual, presente por ejemplo en *Otro país*). Hay que tener en cuenta al respecto el permanente conflicto entre lo sagrado y lo profano característico de la cultura afroamericana, producto sin duda del papel que desempeñaron las comunidades eclesíásticas en la cultura afroamericana: la iglesia fue el primer lugar de reunión "respetable" con que contaron los negros, la Biblia prácticamente el único instrumento, durante años, para aprender a leer y a escribir, algo prohibido para los esclavos. Esta profunda religiosidad, de la que Baldwin estaba imbuido (su padre, era un predicador oriundo de Nueva Orleans, y él mismo lo fue por un tiempo), hizo que amplios sectores "bienpensantes" de la sociedad negra consideraran el jazz, nacido en los burdeles de Nueva Orleans, música del pecado, en contraposición con la música de raíz religiosa como el gospel y los espirituales, vehículos ambos para transmitir la "buena nueva" y afirmar la verdad del Evangelio.

Esta contradicción está presente en dos de las principales obras de Baldwin, *The Amen Corner* y *El blues de Sonny*, su relato más conocido. La primera, dedicada a "Nina, Ray, Bird y Billie", plantea el conflicto de David, que toca el piano en la iglesia de la comunidad y por las noches se transforma en clandestino intérprete de jazz. Para el protagonista de Baldwin, el jazz transmite un mensaje de liberación espiritual y de rebeldía contra el conformismo y la represión del sistema, pero no sólo del sistema impuesto por los blancos, sino también de las convenciones de la comunidad negra.

En *El blues de Sonny* desarrollo otro conflicto, el de Sonny, un músico de jazz que ha cumplido condena por consumo de estupefacientes, y su hermano, que, integrado en la sociedad, no acaba de entender el sentido de la música que toca Sonny ni la relación de éste con la misma. A Sonny le angustia el sufrimiento que hay detrás de la música de su pueblo, pero también el sufrimiento individual que expresa a través de esa música y la relación de consecuencia que hay entre ambos sufrimientos. "A veces es terrible estar dentro de uno mismo", dice Sonny, "y cuando uno

finalmente trata de expresarlo, se da cuenta de que nadie está escuchando."

Este aislamiento que produce la música, mediante la cual, paradójicamente, se intenta salir de ese aislamiento, es el que percibe Don DeLillo en Thelonious Monk en su ensayo *Contrapunto*. Para DeLillo, "Monk está atrapado en un contexto moderno, lleva encima una mácula de extrañamiento que lo hace sentirse incómodo en el mundo." La mácula de Sonny no es solamente la de los afroamericanos "invisibles" para el sistema, sino también la del individuo solo ante su propia existencia. Sonny se siente "fuera del mundo". Así pues, cuando su hermano finalmente escucha su música, comprende que: *"...lo que oímos y la corroboración que oímos, son evocaciones particulares, íntimas, que se desvanecen. Pero el hombre que crea música oye algo más, se enfrenta con el tumulto que surge del vacío y le impone un orden..."*

La descripción que hace Baldwin hacia el final del relato de la interpretación de un blues es sencillamente extraordinaria, pues aúna la historia de un pueblo, la historia del artista como individuo y la historia que nos cuenta la pieza ejecutada cuando el músico tiene que llenar su instrumento "con un hálito de vida, la propia".

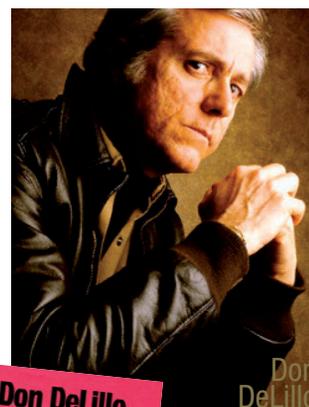
"Lo que cuentan no es muy nuevo; él y los otros miembros del grupo lo mantenían nuevo corriendo el riesgo de la ruina, de la destrucción, de la locura y de la muerte para encontrar nuevas maneras de hacer que escucháramos. Pues la historia de cómo sufrimos y cómo nos deleitamos y cómo podemos triunfar nunca es nueva, pero siempre ha de ser oída. No hay ninguna otra historia que contar: es la única luz en medio de toda esta oscuridad... La libertad acechaba a nuestro alrededor, y entendí finalmente que podía ayudarnos a ser libres si éramos capaces de escuchar, que no íbamos a ser libres hasta que no escuchásemos..."

Si Ellison es el reconocimiento, Hughes la afirmación y Baldwin la síntesis, otro escritor negro, Amiri Baraka, representa la oposición radical y absoluta al sistema impuesto por los blancos. Nacido LeRoi Jones en 1934, Baraka reclama en su relato *Ahora y entonces*: "Una salida negra; una vida negra derivada de las maneras y los caminos del hombre negro vivo, sobreviviente, fuerte". En su poema *Un sufrimiento*, escribe: "Estoy dentro de alguien que odia; miro a través de sus ojos", describiendo una distancia fatal entre la raza negra y la blanca, como describe en su obra de teatro más conocida, *El holandés*.

En 1967, tras la rebelión de la población negra de Newark, es juzgado por justificar, en su poema *Black People*, la violencia y los asesinatos cometidos por los negros. Ese mismo año cambia su nombre por el de Baraka y funda el Black Community Development and Defense Organization, un grupo musulmán cuyo fin es afirmar la cultura de los afroamericanos e impulsar su influencia política. Crítico de jazz y autor de libros como *Black Music* o *Blues People*, en su ensayo *El jazz y la crítica blanca*, Baraka denuncia la apropiación que la cultura de los blancos ha hecho del jazz. Esta apropiación nace de la creencia de los músicos blancos de que el jazz (o la música negra, como él la llama) era algo que podía aprenderse, cuando en realidad "es una actitud... acerca del mundo y sólo secundariamente una actitud acerca del modo en que la música se produce".

Hasta que la crítica blanca lo descubrió, la música y la cultura negra eran "secretas" en lo que concernía al resto de Estados Unidos, "en el mismo sentido en que la vida del hombre negro era secreta para el hombre blanco. Otra vez la invisibilidad. Así pues, para Baraka la música de Coltrane u Ornette Coleman va más allá de lo estrictamente musical, pues responde a una actitud emocional que sólo un negro puede entender. Coltrane "ataca y destruye" la línea melódica en la medida en que ésta es entendida como tal de acuerdo con los parámetros culturales occidentales. Conviene recordar este punto cuando más adelante hablemos de Philip Larkin.

El sentido de rebelión intrínseco al jazz fue compartido, a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta por otros artistas en el seno de la llamada Beat Generation, con la que Jones estuvo vinculada durante un tiempo a través de la revista *Yugen*. Los beatniks entendieron el jazz, y en particular el bebop, como un modo de rebelión contra el sistema, como una nueva señal de identidad de una juventud que pretendía cambiar las reglas del sistema y a un tiempo volvía los ojos hacia una tradición, cuyos máximos exponentes eran Walt Whitman y Henry David Thoreau que reivindicaba la libertad individual. Para los beatniks no existía diferencia entre vida y literatura; se debía escribir como se vivía y sobre lo que se vivía, y expresarlo de la manera en que se hablaba. ►



► El representante más emblemático de la generación Beat, Allen Ginsberg, afirmó haberse inspirado en la concepción rítmica de Lester Young para componer su famoso poema *Aullido*, definiendo tal técnica como "prosodia bop espontánea", con lo que de algún modo, según el crítico Kevin Power, reducía la escritura a simples ejercicios respiratorios. Gregory Corso, en su *Réquiem para Charlie Parker*, compone un poema para cuatro voces en torno al tema de la muerte de Parker y el efecto de trascendencia mística que producía su música, "llegada de la nada para ir hacia la nada", como si la vida de Parker hubiese sido un destello que nos iluminó brevemente para dejarnos, con su partida, sumidos de nuevo en la oscuridad y el silencio.



Allen Ginsberg



De todos los poetas beats, sin embargo, fue Jack Kerouac (1922-1969) quien más se inspiró en el jazz, presente, de un modo u otro en toda su obra. Kerouac, quien pretendía que se le considerara un "poeta del jazz que toca blues", proponía una "prosa espontánea" como equivalente de la urgencia y el flujo del discurso musical de los boppers. En su libro de poemas *Mexico City Blues* intenta reproducir poéticamente la estética abrupta y nerviosa del bop, y concibe los poemas como "coros" en los que "las ideas varían y a veces pasan de un coro a otro o desde la mitad de un coro a la mitad del siguiente". Veamos el ejemplo del Coro 158

*No sucederá es
lo que es
Sucedió lo mismo en pasadas
eternidades
.....
es estar dentro y fuera
tu sensación de estar vivo
es la sensación de dentro y fuera
tu sensación de estar muerto
sin vida
.....
No sucederá, es lo que
es
Y no está pasando ahora
.....*

No resulta sencillo relacionar este poema con un solo de Charlie Parker, pero llama la atención esa ruptura del tiempo, ese "no está pasando ahora" que volveremos a encontrar, de algún modo, en *El perseguidor*, de Julio Cortázar, inspirado precisamente en Parker.

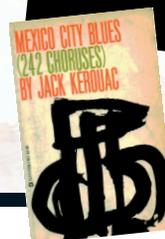
En todas las novelas de Kerouac el jazz en general y el bop en particular están presente como fuente de inspiración y justificación, como símbolo de quien está construyendo una manera nueva de mirar el mundo. En *Los subterráneos* sus protagonistas escuchan a Mulligan, Basie, Sarah Vaughan, Kenton, pero sobre todo a Parker, el "el rey del bop", durante su estancia en California entre 1945 y 1946 (antes de ser hospitalizado, por una depresión nerviosa) en el hospital de Camarillo, cuando produjo, en palabras de Kerouac, una música "tierna y nocturna". Mardou, la protagonista femenina (que tiene una improbable relación con Chu Berry, muerto en 1941, cinco años antes de los hechos narrados), es capaz de reproducir con palabras melodías bop, inventar acordes "que se parecían un poco a los acordes de Bartók", uno de los músicos preferidos de Parker, por cierto.

Parker, definido como "la mano, la mente y el corazón", también está presente en *Visiones de Cody*, una de sus novelas más experimentales, y, por supuesto, en *En el camino*. La novela comienza en 1947, cuando "el bop... ese sonido de la noche... que estaba volviendo loca a toda América", se halla "entre el período de la Ornitología de Charlie Parker y otro período que había empezado con Miles Davis". El espíritu de Parker es, en todo momento, la representación del individuo absoluto a solas con su historia y su dolor, buscando en las notas de una melodía lo mismo que los solitarios protagonistas de Kerouac buscaban de costa a costa del país: una nada beatífica que los contuviera, un lamento que hablara de ellos, una huida hacia adelante en busca de algo que ignoran pero que estaba ahí, esperándolos para salvarlos.

Salvo contadas excepciones, Kerouac menciona en sus obras músicos negros, a los que concibe como símbolo máximo de la marginalidad, en tanto camino de esa redención individual a la que aspiraban los beatniks. Para alguien como Amiri Baraka (que en *Black Music* sólo menciona en términos elogiosos a un músico blanco, Don Ellis), se trataría de un modo de entender "lo negro" como un intento de sobrevivir, de "conseguir más de lo que tenemos". Pero también, quizá, hubiera otra cosa, algo relacionado con nuestro ser más profundo, con la posibilidad de manifestar aquello que sólo se entrevé y que nos conforma en esencia, una forma de verdad cuya luz la mayor parte de las veces nos ciega.



Jack Kerouac

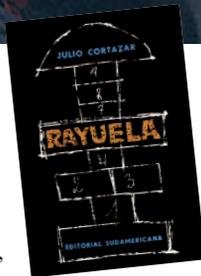


formas
de contar
2

Esto es lo que Kerouac veía en Charlie Parker, y también lo que vio Julio Cortázar al imaginar a Johnny Carter, protagonista de *El perseguidor*, trasunto de Parker y posiblemente la mayor aproximación a la esencia del jazz escrita en cualquier lengua. Y es que en Cortázar encontramos la síntesis de cuanto hemos venido exponiendo hasta ahora. En *El perseguidor* se nos cuentan, en apariencia, dos historias, la de Carter y la de Bruno, el crítico de jazz amigo de éste. Pero en realidad, a mi modo de ver, es una única historia, la de Bruno, que incluye la de Carter o su visión de éste. El Carter que conocemos es el que nos muestra Bruno, así que de algún modo la verdadera imagen del músico nos es negada en la medida en que se trata, como en el standard de jazz, de una recreación de la misma que, por otra parte, modifica a Bruno como persona.



Julio Cortázar



No es éste el único elemento que relaciona la prosa de Cortázar con el jazz. Existe también, y de forma destacada, la relación de Carter con el tiempo, encerrada en la famosa frase "esto ya lo toqué mañana". Si el *tempo* de una pieza se evalúa en función del número de compases por minuto, lo que hicieron los boppers, y en especial Parker, fue acelerar el *tempo*, merced a una técnica instrumental apabullante, hacia velocidades nunca practicadas fuera del jazz. Esta especie de aceleración en busca de un objetivo que siempre parece alejarse se encuentra en la esencia del personaje Carter, quien intenta "morder en la realidad que se le escapa todos los días", aquello "que huye mientras más lo persigue". El estilo de Carter, escribe Cortázar, es "una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora", pues no se trata de obtener placer sino de prolongar indefinidamente el deseo... El deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando lo dado. He aquí, quizá, la clave del dolor que produce en Carter esa sensación de que lo que está tocando ya lo tocó mañana, porque por un lado se ha adelantado (al tiempo, a los otros músicos, a la sociedad), pero a la vez, en esa construcción infinita por reiterada, ha permanecido en el mismo lugar, pues cada momento en el jazz encierra una verdad absoluta, una imagen del rostro de la inmortalidad.

Para Cortázar, el jazz es una manera de "borrarnos del mapa", de sustraernos de la realidad para ubicarnos en una realidad distinta. De ahí la relación que el escritor argentino establece entre jazz y surrealismo, equiparando la improvisación con la escritura automática, con el humor y la sorpresa. Y de ahí también el

que considerara a Louis Armstrong "enormísimo cronopio", en la medida en que el cronopio es aquel que va por el mundo buscando, con tanto desconcierto como felicidad, relaciones insospechadas entre los hechos y las cosas, alguien capaz de ir más allá de la realidad y en su viaje de regreso modificar nuestra visión de cuanto nos rodea. Seguramente por ello el retrato que hace de Armstrong en *La vuelta al día en ochenta mundos* (donde también nos habla de Clifford Brown, que busca "la única manera posible de rebasar el límite", y de Monk, en cuyo corazón "laten todas nuestras sangres") es profundamente poético, porque al oírlo Cortázar revive las sensaciones que experimentó cuando compró su primer disco de Armstrong, *Mahogany Hall Stomp*. Y sin duda también porque su música es el centro de una ceremonia en que aquellos merecedores de la alegría que *Satchmo* transmite, es decir los verdaderos cronopios, se pierden.

Las equivalencias entre jazz y literatura están presentes también, por supuesto, en *Rayuela*, y en este caso se trata incluso de equivalencias de tipo estructural. *Rayuela* no es sólo un compendio de gustos musicales y fragmentos críticos agudísimos, cuyo punto culminante es el capítulo 17 y el largo preludio temático que comienza en el capítulo 10, donde aparecen Bix Beiderbecke, Stan Getz ("ese pajarraco"), John Lewis (a quien Cortázar detestaba), Armstrong, Jelly Roll Morton, Johnny Hodges, Earl Hines y su "desapasionada perfección", y sobre todo músicos de blues como Bessie Smith, Ma Rainey y Big Bill Bronzy. *Rayuela* es también un intento de Cortázar por reestructurar la realidad.

Cabe preguntarse, en este sentido, si esa reestructuración de la realidad que Cortázar perseguía en su novela, esa posibilidad de ajustar la realidad (es decir la lectura del libro) a nuestro deseo, al azar o al orden establecido por el autor habría sido posible sin la influencia, sin el amor que Cortázar sentía por el jazz. Elegir una manera de leer *Rayuela* es negar la otras, incluida la que propone el propio novelista en el "tablero de dirección" con que se abre la obra. Como hemos visto, lo mismo ocurre con el jazz, en que la versión de un tema niega todas las demás. *Rayuela* puede leerse tantas veces como combinaciones seamos capaces de realizar, lo que significa que, de algún

Jean-Paul Sartre, Boris Vian y, a la derecha, Simone de Beauvoir



modo, nunca es leída. De la misma manera, como hemos visto, un tema de jazz nunca es escuchado, o es escuchado tantas veces como músicos lo recrean.

Si una característica de los cronopios cortazarianos es la de modificar la realidad según sus deseos, posiblemente ningún autor del siglo pasado puede considerarse más cronopio que Boris Vian, para quien, según nos dice en su novela *La espuma de los días*, en la vida sólo existían dos cosas: "El amor en todas sus manifestaciones con mujeres hermosas y la música de Nueva Orleans o de Duke Ellington." Vian, como gran animador de la patafísica, esa ciencia de las soluciones imposible creada por Alfred Jarry, era capaz de preparar un cóctel a partir de *Black and Tan Fantasy*, de Ellington, haciendo que a cada nota le correspondiera un licor o un aroma. Nada más patafísico, ya que la patafísica, como ha escrito Jesús Camarero en su ensayo *La espuma de Boris Vian*, es la construcción "de un universo mágico por sus efectos, pero basado en una realidad que no puede ni debe refutar esa realidad imaginada por su autor".

Esa autonomía del universo inventado de que nos habla la patafísica, propia también de los cronopios, en el que las imágenes desbordan "por su acumulación y su originalidad, contribuyendo de forma definitiva a cerrar el mundo imaginario conocido", Vian la encontró en el jazz, del que hizo el centro de su vida. Trompetista, miembro a los 17 años del Hot Club de París, líder de su propio grupo de jazz, con el que tocó durante años en el club Saint-Germain, fue crítico de jazz de publicaciones como *Jazz Hot*, *Combat*, *Jazz News* y muchas más, y uno de los primeros críticos europeos que comprendieron la revolución que representaban para el jazz la música que producían artistas como Parker, Gillespie, Monk o Miles Davis. En los dos tomos de sus *Escritos sobre jazz* se muestra como un crítico deslumbrante capaz, al modo de Borges, de llegar a la esencia de una obra en pocas palabras. Así, en cuatro líneas alaba la potencia mordaz y la dulzura expresiva de Rex Stewart y critica su tendencia a las excentricidades espectaculares y el abuso del virtuosismo. Pero también sabe ser despiadado cuando algo le desagradaba; en su opinión, Benny Goodman es un clarinetista no sólo sobredimensionado, sino estéril, Stan Kenton "tiene el alma de un abrelatas", Dave Brubeck es "una increíble submierda", etc.



Para Vian, como para Cortázar, el nuevo jazz, es decir el bop ("en realidad la música que sale del cerebro de Parker", como nos dice en un artículo de 1949) era un modo de crear realidad dentro de la realidad, de sustituir una por otra.

Resulta interesante comparar esta actitud con la de uno de los principales poetas ingleses del siglo XX, Philip Larkin (1922-1985), que en 1969 escribía:

"El jazz agonizó por culpa de tipos como Parker y Gillespie y es hoy un cadáver a causa de las diatribas políticas de Archie Shepp".

En 1963, cuatro años después de que Miles Davis grabara *Kind of Blue*, para muchos el mejor disco de la historia del jazz, describía su interés "por cuestiones de teoría musical" como "directamente proporcional a su capacidad para quedar como un imbécil". Monk carecía de swing, Coltrane, su bestia negra, era aburrido, tedioso, estridente, no sabía tocar el saxo, hacía música desagradable apostada, etcétera, etcétera. ¿A qué se debía esta fobia por cuanto oliera a modernidad por parte de quien fue, muy a su pesar, uno de los poetas que en su día representaron la modernidad literaria de su país? Durante los diez años (entre 1961 y 1971) que publicó sus críticas en el *Daily Telegraph*, Larkin se dedicó a denostar toda modernidad (no sólo en el jazz, sino en la literatura y el arte en general) y a reivindicar, por defecto, el blues y el jazz tradicional.

Para Larkin, el término "moderno" aplicado al arte denotaba una cualidad de irresponsabilidad, "nacida de un desequilibrio entre dos de las tensiones a partir de las que nace el arte: la tensión entre el artista y su material y la tensión entre el artista y el público", la segunda de las cuales prácticamente ha desaparecido. Por lo tanto, escribe Larkin, "la preocupación del artista por su material se ha sobredimensionado... y lo ha tenido ocupado en los dos temas principales de la modernidad: la mistificación y la provocación".

Paradójicamente, en opinión de Larkin la tensión entre el artista y el público en el jazz menguó "cuando los negros no quisieron seguir entreteniéndolos a los blancos", esto es, como sostenían los boppers, cuando decidieron hacer algo que los blancos no pudieran hacer. Por supuesto que esto trajo, necesariamente, el alejamiento del público, tanto blanco (que optó por la música melódica y esa excrecencia del rhythm and blues llamada rock) como negro (que se decantó hacia

el soul, la música funky, etcétera), pero sin duda se trataba del riesgo que suponía liberarse del tópico, de la imagen que el sistema blanco había adjudicado a los negros: del precio de la libertad y la individualidad, en definitiva.

En el prólogo a *All what jazz*, la recopilación de sus escritos sobre jazz publicados por Paidós en 2004, Larkin siente nostalgia de un tiempo en que la música y la vida eran algo que se estaba descubriendo. Antes de que "las cosas se torcieran", la realidad era Armstrong, Bubber Miley, Jimmy Noone, Bessie Smith, Sidney Bechet escuchados una y otra vez hasta que el tiempo parecía suspenderse. No es casual que a mediados de los 50 el poeta Larkin, definido como "el corazón más triste" de su generación, adscribiera al grupo de poetas llamado *The Movement*, que desdeñaba no sólo el preciosismo y el aislamiento del poeta, sino también el surrealismo, la experimentación y a sus contemporáneos norteamericanos, los beatniks. Sin embargo, existía un fermento nuevo en la propuesta de *The Movement*. El mismo Larkin declaró: "cada poema debe nutrir su propio universo recién creado, y, por lo tanto, no comulgo con la tradición ni con el mitologismo, que encuentro tan desagradable como el parloteo de esos chapuceros literatos que se la pasan diciendo a quién debe seguir uno." Esa liberación y esa autonomía del universo inventado, relacionadas sorprendentemente con Cortázar y Vian, hablaba de la hendidura abierta entre las expectativas de la juventud y la realidad de la madurez, de la naturaleza ilusoria de toda elección, de la decepción en que termina toda búsqueda, del presente como fragilidad y el futuro como imperio de la muerte.

¿No recuerda todo ello, al menos en parte, la idea que de Parker presenta Cortázar, para quien el principio regidor no es el placer sino el deseo, cuya frustración impulsa a continuar indefinidamente con la búsqueda? Rechazando la técnica cuando ésta importa más que el contenido, Larkin buscaba algo esencial, presente y a un tiempo inencontrable; de algún modo, buscaba lo mismo que Kerouac. He ahí, quizá, el origen de su rechazo al jazz moderno. Sin embargo, Larkin no quiso ver que el papel cada vez más importante desempeñado por la técnica generaba un nuevo contenido, tal vez menos jazzístico en los términos que a él le importaban, pero más liberador e igualmente humano.

*Ocupaban tan poco, que conservó sus discos.
Le seguían gustando las portadas:
una descolorida de haber estado al sol,
otra marcada en círculos por un vaso de agua,
otra pintorreada por su hija
y arreglada una vez que le dio por el orden.
La esperaron así hasta que en la viudez,*

buscando cualquier cosa, dio con ellas.

Fue reaprendiendo cómo cada sumiso acorde

había precedido a una letra y a otra,

prolongadas y unidas por los surcos,

y la sensación cierta de ser joven

surgió igual que despierta la primavera a un árbol,

mientras sonaba aquella frescura antes oculta,

aquella certidumbre de tiempo almacenado,

como al oír las la primera vez.

Incluso el tantas veces referido brillo, el amor, dejaba al descubierto,

como sobrevolando, el claro inicio que prometía aún satisfacción,

resolverse, ordenarse para siempre.

Volver a colocarlos en su sitio, o llorar,

le fue difícil sin pensar con lástima

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

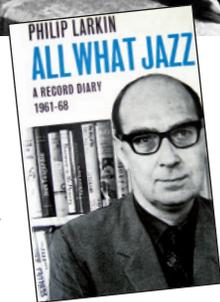
que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.



Estas fueron las historias que nos cuenta el jazz y las historias de algunos de aquellos que a través del jazz no sólo contaron historias, sino que inspirados por él, impregnados de él, infectados por él, se buscaron a sí mismos, buscaron afirmarse como individuos y como cultura, buscaron liberarse, y en esa búsqueda nos liberaron a nosotros, pobres espectadores humanos, a quienes el jazz alimentó de aire, de melodías, poniendo ante nuestros ojos paisajes que jamás imaginamos que pudieran existir, inventando el mundo, enseñándonos otra realidad posible, otros ritos, otras formas del amor y de la muerte. Reincorporándonos, como escribió Julio Cortázar, "al oscuro fuego central olvidado", devolviendo a los hombres "a un origen traicionado", señalando "que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizá había otros caminos y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva el alfil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas, donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de un ragtime y la primera frase de un blues."

Jazz

Peñíscola 2009

VI FESTIVAL INTERNACIONAL
DE JAZZ PEÑÍSCOLA

Del 2 al 23 de julio 2009

JUEVES 2 - 23 h. / Café Palau
Jazz a la serena: JAZZ STREET MARCHING BAND

VIERNES 3 - 23 h. / 25 €
PAQUITO D'RIVERA CON CHANO DOMINGUEZ

JUEVES 9 - 23 h. / Pza. Sta. María
Jazz a la serena: JERRY BERGONZI

VIERNES 10 - 23 h. / 25 €
ELIANE ELIAS QUARTET

JUEVES 16 - 23 h. / Pza. Sta. María
Jazz a la serena: FAST 3

MARTES 14 - 23 h. / 25 €
CHRISTOPHER CROSS

JUEVES 23 - 23 h. / Pza. Sta. María
Jazz a la serena: SCOTT HAMILTON

VIERNES 17 - 23 h. / 25 €
KIND OF BLUE AT 50 FEATURING JIMMY
COBB'S SO WHAT BAND

Seminario Internacional de Jazz: Jueves 9, 16 y 23 de julio a las 17 horas. Clases Magistrales.
ABONO 4 CONCIERTOS: 75 EUROS · VENTA ENTRADAS: ServiEntrada Bancaja 902 115 577,
El Corte Inglés ó 902 400 222 y Taquillas del Palau 964 467 630 www.culturalcas.com



COLABORAN:



iMediterráneo



PATROCINAN:



Transportes
Monfort

álvaro bautista