

Hilos sensibles,
fusiones imposibles

Carlos Sampayo

A

l escribir este artículo me hago cargo de las sensaciones de una generación afortunada, al menos en lo que al jazz se refiere: la de las personas nacidas entre 1935 y 1945. Cuando éramos jóvenes el jazz se dividía en dos segmentos, quizá paralelos pero imposibles de confluir, a veces antagónicos: los que entonces se denominaban, desde el pedestal de las definiciones aparentemente neutrales, moderno y tradicional. Los que gustábamos de todo el jazz, era como si lo hiciéramos de dos disciplinas diferentes. Con algunos amigos se nos daba el escuchar a Bix Beiderbecke, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Bessie Smith, Eddie Condon y hasta los revitalistas de San Francisco (1); con los otros compartíamos el bebop, el cool de Lennie Tristano y del Miles Davis de *Birth Of The Cool*, la excitante música de Woody Herman. Había zonas oscuras, fundamentalmente la delimitada por Duke Ellington, que tenía sus especialistas, y también la de Count Basie, que no era "ni moderna ni tradicional sino todo lo contrario". Y además estaba la atracción vergonzante por lo que muchos consideraban como la periferia del jazz: Benny Goodman, Artie Shaw, Harry James, Gene Krupa; precisamente había sido la música de estos *entertainers* la que nos había introducido en cauces más profundos y nunca les estaríamos lo suficientemente agradecidos, aunque a veces el agradecimiento tuviera que ser un sentimiento difícilmente compartible, porque ¿cómo decirle al amigo experto en Tristano que íbamos locos por Benny Goodman?; hubiese sido capaz de retirarnos el saludo. Eran demasiadas contradicciones para las mentes jóvenes, y hubo que sortearlas con diferentes recursos, desde el autoengaño hasta la pose. Por suerte crecimos y el jazz también, y también supimos que todo aquello que parecía difícilmente sintetizable era una única cosa, donde había lugar para Goodman, Shaw, James y Krupa. Porque si no, ¿cómo explicar la presencia de Lionel Hampton, Teddy Wilson, Jess Stacy y Charlie Christian entre las huestes del llamado "rey del swing"? ¿Cómo justificar a Billie Holiday con Artie Shaw? ¿Y qué de Roy Eldridge y Anita O'Day en la orquesta de Gene Krupa? Había además otros hechos históricos, contradictorios en sí mismos, que echaban por tierra las diatribas sobre la legitimidad o no de una u otra pureza, y que nos colocaban en el meollo mismo del dilema: ¿cómo fue posible que el excéntrico clarinetista Pee Wee Russell tocara, en el inicio de su carrera, con Bix Beiderbecke y en el final con Thelonious Monk, sin haber nunca dejado de ser él mismo? Ojo: cuando hablamos del inicio de la carrera de Pee



Pee Wee Russell.

Wee nos situamos en los años veinte; cuando hablamos de Monk estamos en el centro de la modernidad del jazz. Es decir que, con su sola presencia artística, aquel extraño artista que fue Pee Wee Russell invalidaba muchas enemistades. Pero el adjetivo usado para enmarcarlo no es aleatorio. Si se trataba de un excéntrico esto quería decir que no era mensurable a partir de un centro, luego su ejemplo no es válido. Pero yo insisto: escuchando un disco (2) de Woody Shaw con Anthony Braxton en clarinete (*Jitterbug Waltz*), descubro analogías entre el mensaje del clarinetista de vanguardia y la estética de Pee Wee. Y se me da una vez más el pensar que la genealogía del jazz es asombrosamente corta y las interrelaciones transitan por encima de las épocas estilísticas. Va otro ejemplo, el del compositor Hoagy Carmichael, cuya voz se escucha enmarcada tanto por Bix Beiderbecke como por Art Pepper. Se trata de transposiciones temporales impresionantes para quienes asocian cada uno de esos nombres ilustres con un determinado tipo de sonido. El material de Carmichael es compositivo, su acción eventual, el canto. Carmichael no fue un excéntrico y sin embargo su tónica vocal suena igual, con las naturales modificaciones de la edad, con fondo de Bix y con marco de Pepper.

2

ué pasaba en realidad, aparte de nuestra juventud? ¿Cuál era el caldo de cultivo de tantos extremismos estériles?... la pequeña historia del jazz tiene muchos testigos vivos: hoy está claro que esos prejuicios fueron fomentados por el crítico francés Hughes Panassié a partir de la imputación del arte de Lester Young. ¿Por qué lo hizo?: sólo fue una puesta en práctica del viejo axioma que formula que "todo lo que no comprendo, mejor lo destruyo"; sencillamente

se trataba de una música que no comprendía, como no comprendió el bebop ni nada de lo que vino después. Lamentablemente, el venerado pope dictó cátedra durante muchos años, restando espacios de disfrute a algunas generaciones de melómanos, temerosos de Dios y de todos sus representantes en la tierra. Hughes, un hombre que con tantas autocensuras quizá no haya sido del todo feliz, tuvo epígonos ilustres, como el argentino Néstor Ortiz Oderigo, que se atrevían a pontificar qué era o no era "auténtico jazz", eso sí, cuidando siempre que el adjetivo precediera al sustantivo, cosa de darle más imponencia al concepto. Según estos pontífices, algunos héroes de la primera época abandonaron el "auténtico jazz" para adentrarse en los infiernos de la música civilizada... ¡Ah, el viejo mito del buen salvaje!

Recapitulo: todo comenzó hace muchos años, en Nueva Orleans y más tarde en Chicago y Nueva York. Y fue generando un crecimiento aún a costa de enteras generaciones, menos la de los longevos, como Pee Wee Russell, Coleman Hawkins, Roy Eldridge o Benny Carter. Y fue precisamente esa longevidad, más creativa que biológica, salvo en el caso de Eldridge y, sobre todo Carter, la que les dio la amplitud como para salirse de los cauces primeros sin traicionarse, no obstante la furia emanada desde el cuartel de provincias de Panassié, para quien el Hawkins que tocaba con Fletcher Henderson era auténtico, mientras que el que lo hacía rodeado de personas que habían osado adoptar o generar las innovaciones bopísticas, era un farsante.

M

oderno o tradicional, clásico o contemporáneo? Es una suerte que el jazz haya evolucionado tanto en menos de un siglo y que los períodos de cambios hayan sido tan frecuentes en el tiempo, como para que una misma persona pueda absorberlos y disfrutarlos. De todas las formas de arte sólo el cine ha experimentado tanta evolución en un período similar de tiempo. Algunos músicos, habiendo sabido superar las limitaciones que da cada tiempo de gestación, insertándose en un nuevo tiempo, han sido hilos conductores de una forma de cultura que es tan amplia como las distintas experiencias humanas que la generaron. El caso más clamoroso (pero para nada inconsciente) es el de Duke Ellington, quizá la verdadera columna vertebral del jazz desde su tradición hasta su modernidad, que es como decir desde su gestación hasta su madurez. Los casos menos evidentes son los de los multicontextuales... hablemos,

por ejemplo, de Hank Jones. Este pianista, debutante a finales de los años treinta, deudor generoso de una genealogía ejemplar (3), quizá sea en la actualidad la más sólida referencia viva de todos los pianistas modernos, lo sepan o no. Establecido a finales de los años cuarenta en un estilo genéricamente moderno (y paradigmático), se lo ha podido escuchar desde entonces en los más diferentes contextos, aportando algo

en su momento. Pongamos como ejemplo a quien escribe estas líneas en nombre de una generación. Comprende todo el jazz y gusta de él "siempre de que no se salga de sus cauces". ¡Atención!: ¿no se tratará del "auténtico Jazz" a la Ortiz Oderigo? Es decir, ¿sus restricciones no tendrán origen en un mismo sentimiento de cerrazón y propiedad, aunque más ampliado por los años y camuflado por la astucia de quien no

orquestas blancas del período swing: de ellas extrajo el sentido de la disciplina musical y la tendencia a la adopción de dichos estándares.

Hasta el asentamiento definitivo del léxico bebop, el jazz mismo **era** una fusión y por lo tanto toda tendencia purista llevaba, necesariamente, a situaciones musicales como la ya mencionada de Lu Waters en San Francisco: Waters estaba tan obsesionado como Panassié y llegó a comprarle una dentadura postiza al viejo trompetista Bunk Johnson, recolector de algodón en su retiro musical, para que volviera a tocar tan mal como lo había hecho cuando disponía de los dientes que la naturaleza le dio.



Duke Ellington.

tan intangible como necesario y muchas veces salvador de situaciones chatas: la esencialidad. A mi juicio, a sus 74 años, y muertos todos sus maestros, es depositario y transmisor de una tradición cultural que incluye todas sus variantes evolutivas. Quizá Hank Jones no haya inventado nada, en el sentido de que no estuvo a la cabeza de ninguna revolución (4), pero tiene la rara virtud de una evocación múltiple: ecos de Count Basie y de Bill Evans, de Nat King Cole y Bud Powell, en síntesis naturales, fluentes, terminan de definir una energía sensible y amplia que rodea toda su música.

Pues bien, hasta ahora esta generación ha hablado contra las mentes restrictivas que afectaron su libertad en un momento de formación. Esta misma generación puede hoy tomar una posición tan enjuiciadora como la de Panassié,

quiere repetir: la estupidez de otros? Porque, ¿cómo explicar su aceptación de los Goodman, Shaw, Krupa y James, y su rechazo por las fusiones, la electrificación de los instrumentos o la primacía de un sonido de estudio por sobre la música?... En nombre de una generación, intentará explicarse lo más claramente posible: Durante los años treinta el jazz se nutría de estímulos exteriores porque carecía de una interioridad verdadera; el principal ejemplo de este alimento son los estándares extraídos de las comedias musicales de Broadway, la opereta norteamericana por excelencia; esta absorción llenaba de material compositivo una zona de la música que se hubiera quedado con la sola, y por otra parte imprescindible, referencia de los blues (con la excepción de la música de Ellington, Fletcher Henderson, Mary Lou Williams y Benny Carter) (5). La llegada de los estándares, debidos a las plumas de muy talentosos compositores blancos, amplió enormemente las posibilidades del jazz en cuanto a improvisación y orquestación. El segundo ejemplo refiere a las

Siendo el jazz **una fusión**, no era todavía más que un proyecto de forma cultural, aunque, género que contiene la crítica en su propia evolución, lo ignorara en ventaja de la evolución misma. Se puede afirmar que hacia 1995, la definición ya estaba lograda y que el jazz, como forma madura, podía evolucionar como eje central sobre el cual fusionar aportes varios cada vez más restringidos a una afinidad verdadera (como por ejemplo ocurrió con la música cubana) (6), pero manteniendo su matriz (7).

Aquella generación vivimos en la confusión de algo indefinido y culturalmente devaluado. Las generaciones posteriores tienen la posibilidad de escoger algo cuyos marcos referenciales son sólidos y cuyas matrices están moldeadas por un conjunto tan anónimo como poderoso: la gente del jazz. La generación que no tuvo más remedio que aceptar aquellas fusiones es reacia a hacer otro tanto con éstas porque entiende que propenden a modelar un producto discográfico o de espectáculo más que una forma de expresión; algo que sea aceptable para los grandes públicos que el jazz perdió cuando exigió de sus oyentes un compromiso que fuera un poco más allá de mover los pies. El rock and roll es la música vencedora de los oídos de la juventud mundial. Un jazz abierto a definiciones fue la música de antiguas generaciones jóvenes. Treinta años después que el jazz, el rock and roll surgió de una misma matriz: los blues.

El jazz afrontó sus evoluciones pagando un duro precio humano y económico: perder la adherencia de las masas. Desde hace unos años, el rock and roll pretende canibalizar al jazz,

fusionándose con él y por lo tanto huyendo de una evolución propia... e imposible. Paradójicamente esta operación es producto de la decisión de algunos músicos de jazz; pero el jazz es un marco poético que no admite interferencias más allá de sus cánones, si se lo quiere mantener como un espacio de expresión profunda. En el otro extremo, las intenciones de fusionarlo con la música clásica o contemporánea de tradición europea cayeron en el olvido y no fueron aceptadas ni por los jazzistas ni por los "eurocultos". El mismo John Lewis, artista irreprochable y honesto donde los haya, cayó en la tentación de manos de Gunther Schuller, con resultados más que dudosos, aburridos. Quizá su operación tenga una apariencia más respetable que la del negocio iniciado por Joseph Zawinul y Miles Davis hace veinticinco años, pero no por ello es más interesante. El problema, y la diferencia, está en el punto de vista: las aportaciones del jazz a otras músicas más asentadas, como puede ser la de tradición europea, son siempre enriquecedoras. La misma plasmación en una partitura constituye un seguro, escúchese a tal ejemplo los dos conciertos para piano y orquesta de Maurice Ravel. En sentido contrario, el jazz, música "también" escrita, contiene en sí la fragilidad de las partes aún no inventadas, o sea la participación poética de los improvisadores, compositores del momento a quienes les es imperiosa una referencia cultural estricta; el aporte de una concepción definitiva deviene entonces pretenciosa, ejemplos hay muchos, desde el octeto que Dave Brubeck dirigía a finales de la década de los cuarenta, hasta ciertos experimentos de John LaPorta o la ya aludida "tercera corriente" de Schuller, Lewis, etc. Respecto de las músicas populares, los aportes jazzísticos no pueden dejar de enriquecer aquellos espacios donde no hay dilema, pero en sentido contrario no ocurre lo mismo. Un caso especial es el de la llamada *bossa nova*. Esta forma musical es una actualización del samba y el choro tradicional brasileño, con los aportes del jazz moderno a mediados de los años cincuenta: el resultado fue extraordinario puesto que dio lugar a una nueva música (8). En sentido contrario no ocurrió lo mismo: los aportes de la *bossa nova* al jazz se reducen a la anécdota de la incorporación de nuevos estándares que se tocan fuera del marco canónico, con otra pulsión rítmica.

7

oy los segmentos del jazz están dentro del mismo jazz que, como toda forma sincera de arte contemporáneo, corre el peligro



Hank Jones (Foto: J. A. García de Cubas).

de la vulgarización. El espacio de la preservación está tanto en la seriedad de los músicos como en la exigencia del oyente y la dedicación del crítico. No se trata, eso sí, de una invitación a la conservación enlatada; nos referimos a una focalización rigurosa de los problemas que atañen a esta música. Esta, casi como ninguna otra, es un época de engaños; los fuegos de la televisión, la masificación de los mensajes y su implicación ideológica, el poder de las multinacionales del espectáculo y de otros enemigos, son fatuos pero encandilan. Pueden cobrar la forma de una u otra fusión, o la de la primacía de un estilo de ingeniería sonora por sobre el contenido del sonido que el ingeniero manipula, o la costumbre de festivales de jazz que en realidad no representan a esa música. Hay una energía paralela que está allí presente e invita a ser captada y absorbida. Muchas veces depende del oyente... Alguien que se pregunte algo tan sencillo como ¿es profundo o superficial? ■

Notas:

(1) Me refiero a la estrafalaria música de Lu Waters, Bob Scobey, Turk Murphy, Wally Rose y el pobre Bunk Johnson.

(2) *Iron Man*. 1977 (Muse).

(3) Una hipotética línea conductora hasta llegar al estilo de Hank Jones podría ser la siguiente: Earl Hines, James P. Johnson, Fats Waller, Teddy Wilson, Count Basie, Nat King Cole, Clayd Hart y, más adelante, Bud Powell.

(4) No obstante esta afirmación, emito un juicio personal: Hank Jones es el pianista que mejor supo acompañar a Charlie Parker; aún mejor que Bud Powell, cuya individualidad invadía espacios para crear otros. El propio Powell lo consideraba uno de los tres mejores pianistas del jazz moderno; los otros dos eran Al Haig y Clayd Hart.

(5) Un caso aparte es el Fats Waller, quizá el único compositor negro de estándares en la época clásica del jazz. Sus composiciones bien podrían ubicarse en el acervo de la comedia musical, junto a las de Cole Porter, por ejemplo.

(6) La incorporación de los aires cubanos en el jazz comienza, aproximadamente, en 1932, coincidiendo con la llegada de Mario Bauzá a Estados Unidos. Tampoco hemos de olvidar a Juan Tizol, éste portorriqueño, quien también en los treinta aportó lo suyo a la música de Ellington.

(7) La verdadera fusión entre jazz y música afrocubana es obra conjunta de Dizzy Gillespie y Machito, y hasta recibió un nombre hoy en desuso: cubop.

(8) Ejemplo de este enriquecimiento son dos instrumentistas brasileños de principios de los sesenta: los trombonistas Raulzinho y Raúl De Barros. Ambos provenían de las Escolas do Samba, donde el trombón cumple una función similar al que tenía en la polifonía de la música de New Orleans. A partir de la *bossa nova* se convirtieron en improvisadores de matriz jazzística moderna, sin pasos intermedios. Raulzinho, hoy olvidado inclusive en Brasil, tocaba el trombón de válvulas y su inventiva, sonoridad y técnica, no tenían nada que envidiar a las de Bob Brookmeyer.