

EN EL SIGUIENTE
ARTÍCULO, EL ESCRITOR
MARCELO COHEN
REFLEXIONA SOBRE EL
JAZZ Y LA
NARRATIVA, SUS
TIEMPOS,
CONCORDANCIAS Y LOS
SIGNIFICADOS DE SUS
ACUERDOS Y
DESACUERDOS.

sobre
tiempos
perdidos



La música oída al pasar es muy esclarecedora; sobre todo la culta. Audaces fragmentos que a uno lo abordan por sorpresa en una tarde de sol, salidos de una radio escondida, pueden flotar leves y hasta gráciles, sí, a veces, pero como plumas de un gallo sacrificado. Con el jazz esto difícilmente pasa. Ciertamente en un sentido el jazz es análisis, distorsión y rotura de melodías, que por esencia es la creación de melodías nuevas sobre la base armónica de otras; pero detrás del tumulto de cada paráfrasis, incluso de la innovación rabiosa, suele estar intacto aquello que las hizo posibles. Quizá porque aún tiene cerca su origen, el jazz es un arte sin cadáveres viviseccionados. Cuando a comienzos de los sesenta Eric Dolphy —un vanguardista dividido entre el equilibrio y el desquicio—, participó en un festival de Washington y oyó por primera vez a la Eureka Jazz Band de Nueva Orleans, se quedó petrificado. “Estaba ahí, en medio de esos viejos”, dijo Dolphy, “y no encontraba mucha diferencia con lo que

hacía yo, salvo que la música de ellos era tonal. La libertad era la misma.”

La confluencia en acto de inventiva personal y herencia común da a los buenos solos un poder infalible: el que oye queda desposeído de sí, embar-

gado por el momento y el músico, y a cierta altura, casi siempre, cree captar algo que no ha oído ni va a oír nadie más. Charles Mingus dijo que a veces Charlie Parker lograba que cada oyente sintiera lo mismo que él. Pero se sabe que la naturaleza de estos sequestros, o estas entregas, no es bárbara ni elemental.

Voy de un lugar a otro por la calle demoledora, más bien rápido, cuando al pasar por una disquería oigo una introducción de piano y en seguida un saxo que ataca un arpeggio. Es *Stella by Starlight*, un standard archiconocido; la melodía tiene 32 compases, está dividida en cuatro períodos y sólo al final del segundo aclara en qué tonalidad está escrita; tiene una estructura inestable, de modulaciones mínimas, y por eso a los jazzmen les encanta. Yo he reconocido

que el que toca es Stan Getz; toca en vivo. Todavía no sé que el disco es *Anniversary*, uno de los mejores de un improvisador formidable. Me paro, faltaba más, y escucho. Después de exponer el tema, Getz aborda el primer coro (coros son las repeticiones variadas de toda la melodía) desde muy arriba, suelta un chorro de notas descendentes, pica un sobreagudo como de trompeta y se demora en un riff gaseoso. En el segundo coro la sección rítmica valsea; el saxo cobra grosor, se suelta y desfleca las frases arañando los límites de su registro. En el tercero, a medida que las notas largas del tema se licúan en series de corcheas voluminosas, la expresión se vuelve agitada y contradictoria. En el cuarto coro crecen la velocidad y la elocuencia, hay saltos muy amplios del rezongo al gemido, hasta que sobreviene una pausa y el ímpetu se afloja en un arrullo, como si Getz recordara la famosa versión de ese tema que él grabó treinta y cinco años antes, y con ella su dulce vibrato de celofán, y se recuperara a sí mismo. Aunque yo tengo algo que hacer, creía que urgente, me he clavado a una baldosa. Y no por idolatría, sino por esa emoción del entendimiento que, mientras me lleva a preguntarme qué vendrá después de un silencio, me recuerda que es mejor no saberlo. Estoy rindiéndome a la inspiración experta de Getz, no puedo adelantarme, no preveo qué terminará de expresar (tampoco puedo recapitular, soy todo percepción) y el tiempo del reloj digital se pierde en los giros de un curso que se va haciendo solo. Cambiar de tiempo es cambiar de conciencia. Es decir que me he evadido. Soy un globo, el humo de una bengala. *Me están improvisando* y he entrado en la duración, tan alegre.

“¿Se puede narrar el tiempo, el tiempo como tal?” Esto se pregunta Thomas Mann en *La montaña mágica*, antes de concluir que no, que es al revés: la narración *realiza* el tiempo; lo llena, lo divide, lo hace pasar con la sucesión de las cosas, y en esto se parece a la música. La diferencia es que, si una pieza musical tiene un solo tiempo —el que “dura” su ejecución—, en el relato el tiempo del desarrollo coexiste con el de los hechos narrados. El clásico Mann dice: “Se conocen diarios de fumadores de opio que durante el breve período del transporte han vivido sueños que se extienden sobre diez o sesenta años, y hasta rebasan los límites de la experiencia humana del suceder... Es un poco a la manera de esos sueños como la narración trata el tiempo.”

Claro que, si se mira de cerca, el tiempo de la enunciación verbal es además un compuesto incommensurable. Aparte de que un cuento dura una cantidad de páginas —un espacio—, cada lector tiene su ritmo de lectura y sus quehaceres. *El escarabajo de oro* se puede leer de una sentada, como debía querer Poe, o a lo largo de

tres noches; y de todos modos las frases están curtidas por un tiempo más, el que el escritor tardó en escribirlas, y hasta en imaginar el argumento. Como todos estos tiempos producen los hechos que se cuentan, y a la vez son desbordados por esos hechos, la narración entra en la vida como un compuesto nebuloso que desplaza la sólida pauta de antes y después.

Mann, un maestro en estancamientos y divagaciones, tendría que haber escuchado jazz, música en la cual ninguna pieza dura siempre lo mismo. Improvisar, dice el pianista Billy Taylor, es componer espontáneamente. Cuando un intérprete toca un solo sobre, pongamos, *Lover man*, la cantidad de coros que utilice dependerá no sólo de una concepción previa, más o menos general, sino de lo

que cada segmento y su estado de ánimo le vayan sugiriendo: de lo que necesite para expresarse. En 1956, en Newport, el apolíneo maestro Duke Ellington consintió que su saxo tenor Paul Gonsalves tocara 27 coros sobre *Diminuendo and Crescendo in Blue*. Escuchar esa proeza en disco no atenúa el efecto tanto como parecería. La improvisación jazzística se apoya en una variedad de elementos temporales cuyas reglas de uso le gusta romper. Un tema tiene una extensión —en compases— que cada músico estira o comprime con un sentido propio del *beat* (ritmo, o mejor *tempo*), con esa suma de cortes y arrastres que se llaman swing, con su imaginación y con la textura de su sonido. Los arreglos de conjunto añaden variedades de color, desplazamientos de masas sonoras. A veces el solista cambia de ritmo sobre la marcha. Además, porque depende de los sentimientos, la improvisación incluye el tiempo de la memoria y se hace cargo del inconsciente, que es intemporal. El jazz dilata el presente para embutirle la eternidad. John Coltrane improvisaba cuarenta minutos buscando un sonido que lo acercara a Dios. Cecil Taylor quiere que la sociedad entienda cuánto la aterrera sentir. El jazz es una celebración; y como en parte celebra su historia (negra la más), esa historia real de agravios, reclamos, exaltación y relevos pone algún límite a todas las improvisaciones.

Habría otro límite. En el plano implícito de la música, la relación armónica entre sonidos es espacial. La nota tónica y la dominante son posiciones; un intervalo es una distancia. Para los jazzmen de fines de los 50, la homogeneidad del espacio armónico era un cerco. “La música es para los sentimientos” dijo el salvaje Ornette Coleman, presunto inventor del llamado free jazz: “Creo que el jazz tendría que expresar una gama mayor que la que ha expresado hasta ahora.” Coleman, Miles Davis o John Coltrane buscaron en el atonalismo una forma hecha de relaciones de timbre, de color y de ritmo. Antes de eso, Coltrane había dicho que tocando con Thelonious Monk había que estar alerta si uno no quería meter el

CUALQUIER INTENTO DE
COMPOSICIÓN
ESPONTÁNEA DEJA AL
NARRADOR EN RIDÍCULO.
SIN EMBARGO, OTRA
COSA QUE
ENSEÑA EL JAZZ ES
QUE EN EL PELIGRO DE
QUEDAR MAL RADICA EL
SECRETO DE LA BELLEZA.

pie en un agujero sin fondo. Y, la verdad, escuchando las recurrencias cómicas, los casi ruidos, las inhumanas pausas de Monk, uno está como paseando por una rotonda llena de baches que contienen el cielo, y cae sin magulladuras ni remordimientos.

El relato es una sucesión de hechos realizada en el espacio de la escritura –o en la voz–. Los enemigos de las inversiones, de las tramas abiertas de la novela experimental, sostienen que el lector necesita comienzos y finales claros para que no lo mate la angustia del infinito. Pero el narrador sabe que al limitar la extensión de la historia y fabricarle un desenlace está adulterando –más si cabe– la verdad. El narrador querría una especie de tiempo que lo redimiera del espacio y la fatalidad del final; así Ellington quería temas que terminaran como si fueran a seguir.

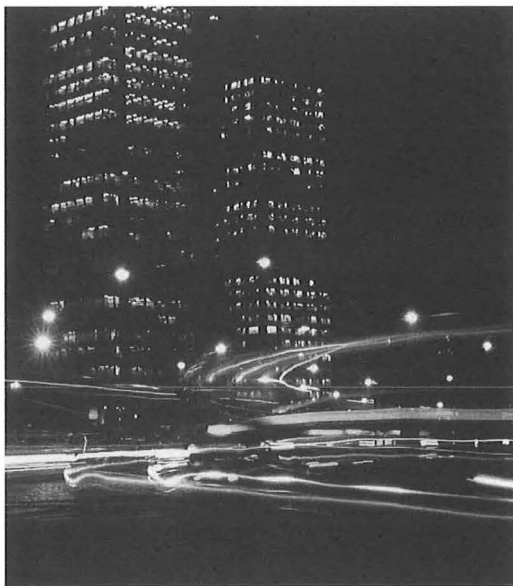
“Un solo de jazz debe contar una historia”, dijo Louis Armstrong. Siempre me desconcertó esta máxima (porque la palabra es figurativa y la música abstracta, se supone), hasta que entendí que el solo que exigía Armstrong debía contar la historia de su propia gestación, tener una trama de ideas y sentimientos si no quería ser amorfo.

Los músicos de jazz pueden improvisar porque han digerido tan bien la estructura armónica de un tema, y han incorporado tanto el instrumento al cuerpo, que se olvidan del tema y de la técnica y entran en un continuo que une el alma con el sonido. El narrador en cambio traduce acontecimientos. Pero no creo que uno sólo escriba lo que ha pensado; desde otro punto de vista, uno piensa lo que va escribiendo, escribe como una manera de pensar. No hablo de escritura automática, sino de una lucidez que sintetiza realidades cuando el cuerpo y el pensamiento acuerdan con las energías del lenguaje. Si el narrador acepta esta volubilidad –y la registra sin empacho–, bien puede aceptar que el sentimiento deje en la historia las pruebas de su inconstancia. A mí me gustaría escribir sucesos sin clímax, como las escalas acuáticas e incesantes del pianista ciego Lennie Tristano. O historias donde nunca pase lo que *debía* pasar, o pase algo más o menos de lo que yo sabía, como en los solos de Lester Young. Son aspiraciones frustradas de antemano, entre otras razones porque en la literatura no hay base armónica; digamos, no hay tonalidades acabadas (como el Mi menor), y por lo tanto no hay atonalidad en sentido estricto. Cualquier intento de composición espontánea deja al narrador en ridículo. Sin embargo, otra cosa que enseña el jazz es que en el peligro de quedar mal radica el secreto de la belleza. Parte, al menos. O toda otra belleza.

El 16 de enero de 1938 por primera vez una orquesta de jazz tocó

en el Carnegie Hall, uno de los santuarios neoyorquinos de la música clásica. Los muchachos de Benny Goodman hicieron una música exuberante y el público se regocijó, pero el trompetista Harry James dijo: “Nos sentíamos como putas en una iglesia.” A veces pienso que todo el arte debería ser así, no sé si me explico.

© (1998) by Marcelo Cohen



Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) vivió en España entre 1975 y 1996. Fue redactor-jefe de *El viejo topo*. Ha publicado artículos en *El País*, *La Vanguardia* y en la revista *Quimera*. Actualmente publica ensayos y reseñas en *Clarín* y *Página 30* de Buenos Aires. Ha traducido más de 50 libros de ensayo y literatura, entre otros, *Fausto* de Christopher Marlowe; *Cuadernos de notas* de Henry James; *Sobre poesía y poetas* de T.S. Eliot; *Ventanas Altas* de Philip Larkin; *Adagia* de Wallace Stevens; *La máquina blanda* y *El billete que explotó* de William Burroughs y *Escritos sobre Joyce*, de Italo Svevo. Es autor de los libros *El instrumento más caro de la tierra* (1982), *El país de la dama eléctrica* (1984), *El buitre en invierno* (1984), *Insomnio* (1985), *El sitio de Kelany* (1987), *El oído absoluto* (1989), *El fin de lo mismo* (1992), *El testamento de O'Jarl* (1995) e *Inolvidables veladas*.

QUIZÁ PORQUE AÚN TIENE CERCA
SU ORIGEN,

EL JAZZ ES UN
ARTE SIN
CADÁVERES
VIVISECCIONADOS.