

LA HONESTIDAD DE DEWEY REDMAN

Fotografía: Michael Wilderman

Es fácil definir a alguien por las personas que le rodean. Los estudiosos del jazz lo hacen constantemente sacando a relucir los nombres de los colaboradores o de los antiguos líderes para los que ha trabajado un artista determinado, en un esfuerzo por aproximarse a los parámetros del trabajo de dicho artista. De hecho, todo el mundo lo hace, desde los departamentos corporativos de marketing relacionados con el jazz hasta el aficionado. Sin embargo, estos ejercicios sólo muestran al artista hasta cierto punto y, bastante a menudo, no lo acercan suficientemente al oyente como para que se le pueda conocer en sí mismo. Al principio, cuando un artista inicia su carrera, la definición mediante asociación puede suponer un impulso. No obstante, si se prolonga demasiado, se convierte en una barrera; la asociación puede impedir que ciertos oyentes presten atención a un artista o también puede crear falsas expectativas acerca de su trabajo. Al final, la definición mediante asociación devalúa la individualidad.

Como a cualquier artista de su nivel, también a Dewey Redman le ha tocado en suerte la definición por asociación. Históricamente se le ha vinculado —siempre, si no inmediatamente— a Ornette Coleman (directamente y vía *Old and New Dreams*), Keith Jarrett y Pat Metheny, aunque la sola asociación del saxo tenor con Coleman proporciona alguna idea acerca de la música de Redman (¿por qué, por ejemplo, se menciona tan a menudo el trabajo de Redman con

la Liberation Music Orchestra de Charlie Haden y nunca su trabajo en *The Spirits of Our Ancestors* con el pianista Randy Weston?). Más recientemente, a Redman se le conoce con frecuencia como el padre del saxo tenor Joshua Redman (de quien, obviamente, Redman se siente orgulloso). Irónicamente, estas asociaciones han dado como resultado que Redman trabaje con regularidad en los Estados Unidos, sin hablar de que ha sido elevado a un estado de celebridad más cercano a Metheny y Joshua Redman.

Estas asociaciones no han impedido que gran parte de las grabaciones de Redman como líder en sellos de EE.UU. no estén disponibles en CD, ni tampoco que haya planes de conjunto en los programas de reedición de las principales compañías discográficas. Un caso notable de esto último son las grabaciones de Redman para el sello Impulse! de principios de los años 70.

Su quinteto con el trompetista Ted Daniel, la chelista Jane Robertson, el bajista Sirone y el baterista Eddie Moore, era uno de los conjuntos más interesantes de aquel momento. En su primer álbum para Impulse!, *The Ear of the Behearer* (1973), combinaron el uso de los harmolódicos con blues y música del medio este en una identidad conjunta de cohesión. El programa incluía piezas esenciales de Redman tales como la fascinante *Walls-Bridges* y *Boody*, un blues empapado de aroma tejano. Pero *The Ear of the Behearer*, como la mayoría de los álbumes de la era del LP, tenía una dura-

ción de menos de cuarenta minutos, lo que para las casas discográficas, tanto las grandes como las pequeñas, supone un inconveniente. De modo que, Impulse! le añadió tres tríos con Sirone y Moore, y una actuación adicional en cuarteto junto con Leroy Jenkins, de *Coincide* (1974), la segunda y última grabación de Redman para Impulse! No hay ninguna razón convincente para este apéndice dado que las partes principales del material fueron grabadas quince años atrás y para programas concebidos como entidades diferentes. Pero hay que asumir que el resto de *Coincide* está destinado al olvido.

La pena de todo esto es que Dewey Redman es uno de los grandes intérpretes de saxo tenor de nuestro tiempo, un solista multifacético que interpreta con la misma maestría un bossa enérgico, un bebop exacerbado o un concepto harmolódico (aunque también toca el alto, el clarinete y la gaita, es un saxofonista tenor tan excelente que se hace difícil calificarlo como intérprete de ningún otro instrumento). Dos grabaciones editadas a finales de esta década lo acreditan, *Momentum Space* (Verve, 1998), un encuentro cumbre con el pianista Cecil Taylor y el baterista Elvin Jones, capaz de llevar el juego de nombres en una nueva dirección. A simple vista, el trío parece el equivalente en jazz de vanguardia a un equipo de béisbol de barrio; sin embargo, demuestran ser un trío extraordinariamente unido y flexible. Redman es el vínculo de unión de dos interpretaciones a trío prolongadas; en *Nine* de Redman, sus líneas con aire de blues son el centro de gravedad que impide que los racimos de notas de Taylor y los furiosos ritmos de Jones se pierdan en el espacio; lo mismo se puede afirmar de su impetuoso desarrollo de *Is*, de Taylor, cuyas amenazadoras interferencias recuerdan los temas de rubato de Coltrane de comienzos y mediados de los años 60. El intercambio de duro swing en el dúo de Redman y Jones al interpretar el tema del saxofonista *Spooning*, es una reminiscencia de los dos álbumes duraderos y extrañamente subvalorados de Blue



Note, que grabaron juntos bajo el liderazgo de Coleman en 1968: *New York is Now!* y *Love Call*.

En *In London* (Palmetto), grabado en el club Ronnie Scott, cuarteto activo con la pianista Rita Marcotulli, el bajista Cameron Brown y el percusionista Matt Wilson, Redman se muestra como un artista libre de todo cliché tanto a la hora de iniciar baladas ardientes, *I Should Care*, como con su original, envolvente y emotivo *Eleven*. Sin embargo, Redman no se dedica sólo al eclecticismo ya que abarca todos los estilos en un esfuerzo calculado

por, al menos en algún momento, agradar a todo tipo de público. Si Redman está produciendo un estilo de blues 'Jugish', ejemplificando la suavidad de Long Tall o explorando estructuras no ortodoxas con sus patentadas texturas de voz realizadas, es que está creando música convincente. La razón de su fuerza es tan simple que ha eludido a los críticos que intentaron asociar libremente sus formas con el núcleo de la identidad musical de Redman.

"Es honestidad", afirmaba Redman en una entrevista de 1998. "No puedo ser una persona deshonesto y, por lo tanto, mi música tiene que ser honesta. Soy simplemente un hombre de campo, un hombre de Tejas que intenta triunfar en la gran ciudad. Eso es lo que soy. Supongo que usted podría decir que soy multi-direccional porque toco blues, baladas y música de vanguardia, y también toco la gaita. Toco diferentes estilos porque me aburriría tocando sólo música de vanguardia toda una noche. No es fácil, no siempre me sale todo bien y no siempre obtengo buenos resultados, quizá eso sólo se produzca en un par de conciertos al año. Supone un desafío para mí y para los músicos que tocan conmigo. Me resultaría más fácil tocar simplemente un único estilo y también lo sería para los demás. Pero hacer eso sería deshonesto".

Redman tiene una respuesta de una única palabra igualmente simple cuando se le pregunta cuál es el aspecto que mejor expresa su honestidad: "Sonido. Es lo primero a lo que aspiro. Es lo más im-

portante para mí. Si consigo un buen sonido, la mitad de la batalla está ganada. La técnica..., no lo sé; ¿qué es la técnica? Hay técnica en el sonido, por lo tanto me aproximo a mi música desde ese punto de vista. Aspiro en primer lugar a un buen sonido independientemente de lo que esté tocando, pero no toco todas las melodías con el mismo sonido. Intento tocar con el sabor que la melodía pide. No podía utilizar el mismo sonido con Keith Jarrett que con Ornette Coleman. Tiene que ser diferente. Las composiciones dicen cosas diferentes. Por tanto, no tengo, digamos, un sonido bebop, porque dentro del bebop hay una grandísima variedad. Tengo muchos sonidos que puedo utilizar para tocar bebop. En realidad, la respuesta es: 'todo lo que acabo de decir'.

Aunque Redman afirme que su aproximación ha sido la misma

desde sus comienzos, cuando actuaba con bandas de blues, normalmente tras pasarse el día entero dando clases en escuelas locales de los alrededores de Austin, reconoce que su terreno de prueba durante los años 60 fue San Francisco. "Fui a San Francisco a pasar dos semanas y me quedé siete años", Redman contiene la sonrisa al contar cómo, en 1960, se embarcó en un plan de cinco años para tocar jazz y 'y quitarse la espina' antes de establecerse como profesor. Tocando en locales

como Bop City y Soulville y actuando con músicos como el baterista Eddie Moore y el bajista Donald Raphael Garrett, Redman dice "básicamente reuní todo mi material. Aunque he tocado de oído, y todavía lo hago, alquilé un piano para aprender 2-5-1 y todo lo que pensaba que debía saber para tocar en Nueva York. Yo no tenía ni la menor idea de que muchos de los grandes músicos de Nueva York no leen partituras. Me gusta la afirmación de Louis Armstrong acerca de la lectura: "La leeré si no sale de mí". Y lo que yo hago con mi voz me salió una noche, y lo repetí en mi primer disco -*Look for the Black Star*- que grabé allí. No sabía qué demonios era. Me llevé un susto mortal. Pero, cuando salió, decidí no utilizarlo como reclamo, simplemente cuando la ocasión lo requiriera".

Cuando se le sugiere que quizá es tanto un intérprete de la costa oeste como un músico de Tejas, Redman responde que ser tejano es una condición permanente. Cuando se le pide que especule sobre el por qué Fort Worth ha generado tantos buenos músicos, Redman es rápido al responder "Es el agua. Ya sabe, se ha dicho mucho acerca de los músicos de Fort Worth, pero de lo que no se da cuenta la gente es de lo pequeño que era entonces. Por eso, cuando se piensa en todos los músicos que vienen de Fort Worth —el saxofonista Julius Hemphill, el clarinetista John Carter, los bateristas Charles

Moffett, y Ronald Shannon Jackson...— me estoy dejando a muchos en el tintero, soy consciente de ello, es necesario recordar que no era una gran ciudad. Ornette estaba en el colegio en el curso anterior al mío. Lo recuerdo tocando melodías de Louis Jordan con un grupo llamado Jam Jivers; el saxofonista Prince Lasha también estaba en ese grupo. Por eso, cuando fui a su casa después de haber ido a Nueva York, fue porque era amigo mío. Pero, él dijo 'Tráete el saxo'. Antes de darme cuenta ya estaba trabajando con él; pero, nunca, él nunca dijo 'Estás contratado' ni nada parecido. Quizá no hubiera sido así si los dos hubiéramos sido de una ciudad grande".

Traducción: E.E.M.

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

Con Ornette Coleman	
1968: <i>New York is Now</i>	(Blue Note)
<i>Love Call</i>	(Blue Note)
Con Charlie Haden's Liberation Music Orchestra	
1970: <i>Liberation Music Orchestra</i>	(Impulse!)
1982: <i>The Ballad of the Fallen</i>	(ECM)
1990: <i>Dream Keeper</i>	(Verve)
Con Keith Jarrett	
1971: <i>Expectations</i>	(Columbia)
1973: <i>Fort Yawuh</i>	(Impulse!)
1974: <i>Treasure Island</i>	(Impulse!)
<i>Death and the Flower</i>	(Impulse!)
1976: <i>The Survivor's Suite</i>	(ECM)
<i>Eyes of the Heart</i>	(ECM)
Con Don Cherry Group	
1976: <i>Old and New Dreams</i>	(Black Saint)
Con Don Cherry, Charlie Haden y Ed Blackwell	
(Old and New Dreams)	
1979: <i>Old and New Dreams</i>	(ECM)
1980: <i>Playing</i>	(ECM)
Con Ed Blackwell	
1980: <i>Redman and Blackwell in Willisau</i>	(Black Saint)
Con Pat Metheny	
1980: <i>80/81</i>	(ECM)
Con Mark Helias	
1984: <i>Split Image</i>	(Enja)
Con Paul Motian	
1988: <i>Monk in Motion</i>	(JMT)
Con Randy Weston	
1991: <i>The Spirits of our Ancestors</i>	(Verve)
Con Rodney Kendrick	
1995: <i>Last Chance for Common Sense</i>	(Verve)
Con Harold Haerter	
1996: <i>Mostly Live</i>	(Tiptoe)
Con Cecil Taylor y Elvin Jones	
1998: <i>Momentum Space</i>	(Verve)
Como Líder	
1966: <i>Look for the Black Star</i>	(Freedom)
1973: <i>The Ear of the Behearer</i>	(Impulse!)
1974: <i>Coincide</i>	(Impulse!)
1978: <i>Music</i>	(Galaxy)
<i>Soundsigns</i>	(Galaxy)
1982: <i>The Struggle Continues</i>	(ECM)
1989: <i>Living on the Edge</i>	(Black Saint)
1992: <i>Choices</i>	(Enja)
<i>African Venus</i>	(Evidence)
1996: <i>In London</i>	(Palmetto)