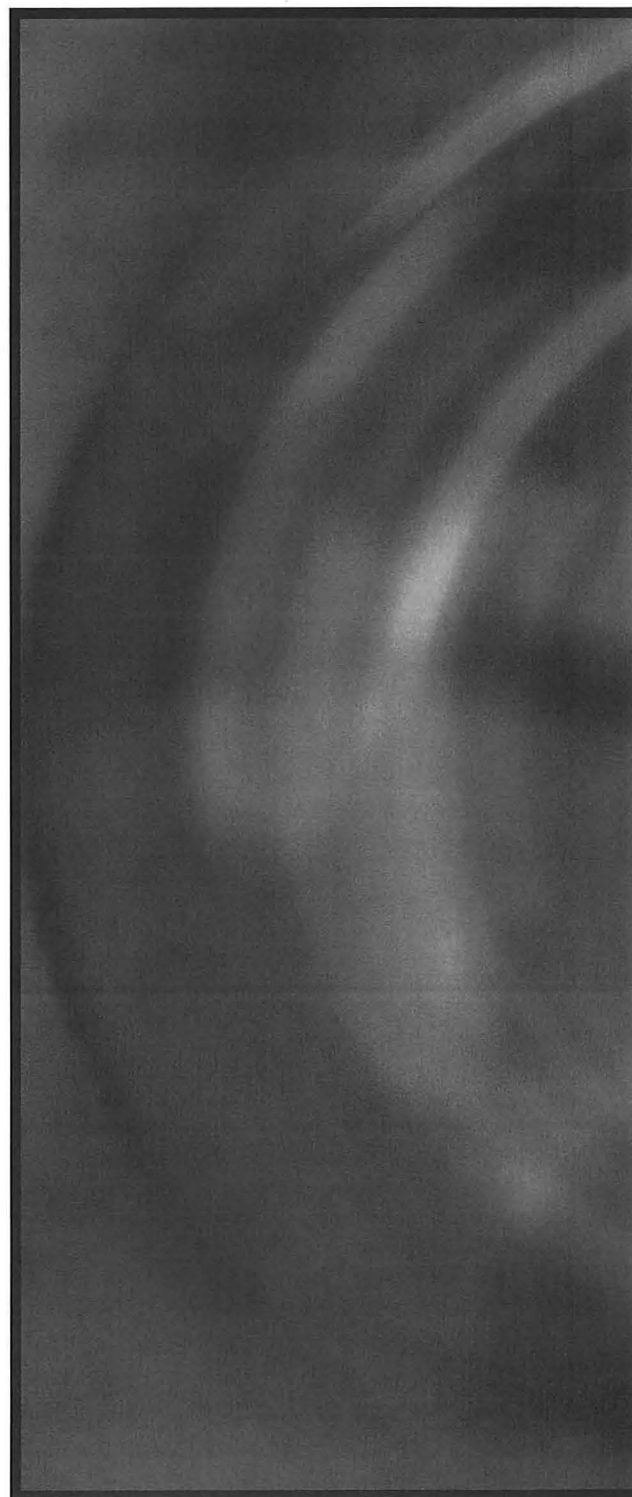


■ JANE IRA BLOOM
Imágenes del mundo flotante
■ Por Ángel Gómez Aparicio

Jane Ira BLOOM

IMÁGENES
DEL
MUNDO
FLOTANTE



NINGÚN INSTRUMENTO EN EL JAZZ INCITA COMO EL SAXO SOPRANO AL VUELO LÍRICO. NAVE POCO FIABLE, NO HAY EN ELLA DONDE ESCONDERSE: EL SOPRANO EXIGE SIEMPRE EL CONTROL ABSOLUTO EN SU DOBLE FAZ DE DR. JEKYLL, TIERNO Y ELEGÍACO EN UN EXTREMO, Y MR. HYDE CORTANTE E HISTÉRICO EN EL OPUESTO. INSTRUMENTO NATURAL PARA DOBLAR EN LA FAMILIA DE LOS SAXOS, HAY POCOS INSTRUMENTISTAS QUE SE HAYAN DEDICADO A ÉL EN EXCLUSIVIDAD. SIDNEY BECHET, STEVE LACY, LUCKY THOMPSON, JOHN COLTRANE, WAYNE SHORTER Y DAVE LIEBMAN LO HAN DESARROLLADO PERO CUANDO SE ESCUCHA A JANE IRA BLOOM, UNO DE LOS POCOS SOPRANISTAS PUROS DE LA ACTUALIDAD, NO SE OYE EN ESTA SAXOFONISTA DE MASSACHUSETTS A NINGUNO DE ELLOS. CON LA LENTITUD QUE PERMITE LA INDEPENDENCIA, BLOOM HA IDO CONSTRUYENDO UN SONIDO Y UN ENFOQUE MUSICAL QUE HOY RESULTAN TOTALMENTE DISTINTIVOS. MÁS QUE UNA ASPIRACIÓN, LA INCITACIÓN AL VUELO DEL SOPRANO ADQUIERE EN ELLA EL ORIGEN DE TODA UNA CONCEPCIÓN MUSICAL.

Foto Jane Ira Bloom: Susan Cook / Fondo foro: Imagen 21

Por más que la obra de Jane Ira Bloom parta de algunos componentes típicamente jazzísticos, con claridad una estilizada absorción del baladismo, los standards y la armonía del jazz contemporáneo expresada en un abstraccionismo atmosférico, la saxofonista no es una jazzwoman al uso. Pongamos por ejemplo que raramente graba en otros discos que no sea en los suyos y en los de un muy cerrado grupo de colaboradores, que no abundan las giras de su extraordinario cuarteto de líderes, que parte de su obra se inicia por encargos de instituciones académicas, incluso de la NASA, o que no desdeñe del uso de la electrónica en directo para expandir la sonoridad de su soprano. En paralelo actúa en ella el influjo de una educación en la música académica del siglo XX que le inclina tanto a Claude Debussy, Charles Ives y Edgard Varese como a Ornette Coleman y Andrew Hill y que en términos instrumentales se transparenta en su control del tono. Esta conjunción, junto con el preciosismo, la fragilidad y un cierto tono "artístico" de su música, la sitúa en un punto aislado de las corrientes y modos de la vida jazzística y explicaría la reverencia que se le profesa en ciertos círculos, manifestada a través de los numerosos galardones de los que es receptora y la marginalidad en la que se la mantiene en otros.

Dejando aparte esa situación en la que subyace la discusión sobre los valores puramente jazzísticos, son sobre todo el sonido duramente trabajado de Bloom, sus personales formulaciones, tanto como compositora como improvisadora, y sus relaciones con otras artes -como la pintura y la danza- lo que la singularizan. Bloom ha tejido su propia red de relaciones fuera de la historia del soprano y poco tiene que ver con el flujo coltraniño, el seco geometrismo de Lacy y los diseños excéntricos de Shorter -aunque algo más con el lirismo herido de Liebman- para alcanzar una identidad instrumental mucho más marcada por el fraseo y las entonaciones de cantantes como Billie Holiday, Ella Fitzgerald y Sheila Jordan, la brillante trompeta de Booker Little, la reserva lírica y el uso del espacio de Miles Davis y los arabescos del oboe barroco. Soñador, de tono salvaje, movido por un impulso apasionado y a la vez lleno de un control que le permite concentrarse en un toque metálico y cerebral lleno de ángulos, saltos internos y serpenteantes líneas interrumpidas por súbitos silencios o apagamientos, el soprano de Bloom es identificable desde la emisión de la primera nota. A ello hay que añadir su uso de la electrónica, al principio muy crudamente, como si la saxofonista buscara que el soprano fuese algo distinto que diese otra dimensión al formato acústico de la banda de jazz sin que este perdiese sus características, hasta alcanzar hoy gran efectividad. Con equipos analógicos hoy pasados de moda y el desarrollo de una técnica casi coreográfica en la cual interaccionan los movimientos corporales y el paso de la campana del soprano por diversos micrófonos, Bloom hace que el sonido varíe continuamente de intensidad y volumen, dirección y consistencia.

Algo muy similar a lo que hemos apuntado sobre su sonido cabe decir sobre su concepción de la forma. Extremadamente suelta y más sostenida por el empaste de sus bandas que por criterios estructurales, sus composiciones hacen uso de formas y planteamientos de la música académica que después pasan a

alimentar el fino tejido improvisatorio de sus bandas en un rico juego de formas implícitas y libertad constructiva. En ningún caso resulta tan paladeable como en sus interpretaciones de standards, ya sea en cuarteto o en los embriagantes soliloquios que la saxofonista presenta en cada uno de sus discos. La influencia en este planteamiento de las artes visuales no puede ser menospreciada. Términos como trazo, espacio, planos o movimiento aparecen inevitablemente en cualquier discusión de la obra de Jane Ira Bloom. No es de extrañar pues que su concepción musical tenga mucho que ver con los procesos de artes como el ballet o la pintura: figuras y colores en el espacio que van tomando una dirección en el tiempo hasta alcanzar la conjunción en la que, según palabras de Yeats, "no se puede distinguir el bailarín del baile". La propia saxofonista admite ser una pensadora visual (1) y si por un lado está esta relación con el funcionamiento interno de estas artes también existe el despertar de imágenes. Escuchar la música de Bloom es tanto una experiencia auditiva como visual: contemplar desde un bosque nevado el deambular de una pareja de patinadores sobre la quebradiza superficie de un lago helado, en su toque derivado de (los) standards, las evoluciones de una tensa cometa plateada en un viento que la mece, bambolea y agita, en sus piezas más abiertas.

Con igual reserva con la que tantas veces se expresa en su música, Bloom es en extremo parca sobre sus datos biográficos. De hecho, este apartado en su web (www.janeirabloom.com) está en su mayor parte ocupado por los nombres de sus colaboradores o de proyectos en los que ella ha colaborado. Nacida en 1955 en una localidad de Massachusetts llamada Newton, nombre muy adecuado para una artista interesada en las relaciones de lo visual y lo acústico (Sir Isaac fue el autor de la rueda musical de colores), Bloom empezó a recibir en paralelo estudios musicales académicos y jazzísticos, inclinándose por el saxo alto a los 9 años. "Crecí con profesores de música y en un ambiente musical en el que no había distinciones claras de lo que era contemporáneo, popular o clásico... A la vez que aprendía técnica clásica en los instrumentos de madera, improvisaba. Nadie me dijo que no se pudiese hacer", afirma Bloom cuando se le pregunta sobre sus estudios. (2) Su paso al soprano se debió al gurú que hay detrás de muchos de los saxofonistas actuales como Joe Lovano, Donald Harrison o Javon Jackson; Joe Viola, que se convirtió en su profesor cuando Bloom contaba con 12 años. Aún así, el alto seguía siendo su primer instrumento. En otra entrevista afirmaba: "pasé por un período en que escuchaba a Charlie Parker y Phil Woods en el que sólo quería tocar y pensar con su rapidez. ¡Dios mío! ¡Cómo lo intentaba! Pero lo que me salía no se parecía nada. Sencillamente no me era natural. Por eso es por lo que siempre vuelvo a Miles Davis, a su manera de condensar las ideas e ir directo al grano" (3).

Tras su experiencia en Berklee y Yale, donde se doctoró, Jane Ira Bloom se trasladó a Nueva York donde George Coleman se convirtió en su tutor. Allí estableció una larga colaboración con la cantante Jay Clayton y el contrabajista Ken McLagan con quien grabaría a dúo su primer disco, *We Are* (1978), al igual que su segundo trabajo, *Second Wind* en su propia compañía

Outline. Nunca reeditados en CD, las cortas pruebas auditivas que Bloom ha descargado en su web dejan entrever qué diferente saxofonista era en términos de sonido y construcción y cuán profunda era entonces la influencia de Ornette Coleman en sus formulaciones. Por diferentes que sean en apariencia sus estilos, Bloom afirma aún hoy: "Ornette va siempre conmigo" (4). Una impresión reafirmada por *Mighty Lights* (Enja, 1980), disco al que se otorgaron cinco estrellas en la revista *Down Beat* y con el que cumplía el que entonces era el sueño de grabar con la sección rítmica de Ornette -Charlie Haden y Ed Blackwell-, y a partir del que establece su colaboración con el que hasta ahora ha sido el más fiel aliado y elemento indispensable en su concepción de grupo, el pianista Fred Hersch. Escuchado hoy, con el beneficio que da conocer toda la producción posterior de la saxofonista, *Mighty Lights* resulta un disco desigual en el que Bloom logra un fluido musical más firme en compañía de bajo y batería y en el que Hersch no parece bien integrado. Quizás para compensar, dedicó *As One* (JMT, 1984) a sus dúos con el pianista: un disco en el que puede encontrarse tanto lo mejor de Bloom, como un sonido detallado, planeador y sin un ápice de sentimentalismo, gran sofisticación armónica y un melodismo emocionante y nada convencional, como lo menos bueno; su tendencia a un impresionismo abstracto y frío de escasa capacidad expresiva que en alguna ocasión posterior cae en la introversión.

Cada uno de los periodos en los que Bloom ha permanecido en silencio discográfico dedicándose a la enseñanza o a tocar a las órdenes de otros líderes, como ocurrió con Billy Hart a mediados de los años ochenta, ha traído un paso más en el refinamiento del sonido y los métodos de la saxofonista. *Modern Drama* (1987) y *Slalom* (1988), sus dos discos para Columbia, reeditados por Koch, la encuentran experimentando con la electrónica en su toque como si intentase encontrar nuevos ángulos al trabajo en cuarteto de jazz sin romper con sus roles básicos. Esto es especialmente perceptible en las composiciones, en algún caso un apunte en el que lo importante es crear un espacio compartido para la interacción sonora más que para el diálogo: "He intentado crear una situación en la que la línea entre el material compositivo y la improvisación desaparezca", declaraba Bloom en la carpetilla de *Slalom*. Su soprano gana ingravidez en estos discos y planea con la alegría y la desenvoltura de un oboe barroco sobre un sonido cada vez más definido y texturado por la producción propia de la saxofonista, algo que había ensayado con éxito en *As One* y que mantiene hasta su último disco.

El impulso en ascenso de su toque y su gusto por las largas frases, que planean dibujando arabescos alrededor de una melodía, se veía acompañado por la aparición en estos discos de piezas con títulos dedicados al espacio, la física o la historia del vuelo. Lo que ahí era un simple indicio de sus intereses se convierte en algo muy distinto cuando el programa de las artes de la NASA le encarga la música que documente las vistas y los sonidos del transbordador espacial Discovery. Tras un año de estudios compone la suite *Most Distant Galaxy*, parte de la cual aparecería después en su álbum *Art and Aviation* (1992) con el que comenzaría la extraordinaria serie de discos para un sello

de nombre muy apropiado e ilustrativo, Arabesque. A partir de él ya encaja todo en la concepción de Bloom: los temas fluyen sin ninguna artificiosidad, el grupo suena sin fisuras más libre, la elección de temas bien calibrada y su toque más despojado, exacto y, sin embargo, más candente que en toda su producción anterior. La conjunción de Bloom y Kenny Wheeler, dos instrumentistas con mucho en común, es asombrosa en *Hawkins Paralell Universe*, como lo es la recreación de *Lost in the Stars*. Bloom sabe que las trufas empalagan y se detiene antes de que la exquisitez devenga en empacho. El tratamiento de la melodía, la supeditación de la forma al libre tratamiento de la (misma) melodía, el muy diversificado planteamiento de los temas crecen en *The Nearness* (Arabesque, 1995), un disco que parte de los logros del anterior y se convierte en una de las expresiones más sofisticadas del arte de Bloom por su refinamiento tonal, su soltura expresiva y su equilibrio. Música que parece darse en la atmósfera cerrada de una burbuja flotante. Una interpretación como la de *In the Wee Small Hours of the Morning* incluida en este disco, con una emisión vocal en la que la respiración, la segmentación del tema y un volumen deliberadamente ínfimo resulta emocionalmente profunda.

Si en *The Nearness* Bloom exponía su talento para desarrollar planteamientos interesantes en formatos que van desde el dúo al sexteto, en *The Red Quartets* (Arabesque 1997-99) explota la extraordinaria conjunción de su cuarteto en un trabajo en el que su baladismo alcanza la cima. La concentración en la melodía de sus cuatro integrantes, pocos bajistas y bateristas poseen semejante característica hasta el grado de Mark Dresser y Bobby Previte, hace que alcancen una interacción camerística aunque es el lirismo esencializado y la sofisticación armónica de Bloom y Hersch lo que guía esta grabación. *Always Hope, Time after Time* y *How Deep Is the Ocean* son gemas. La sustitución de Hersch por el más prosaico Vincent Bourgeyx puede hacer que el siguiente álbum firmado por la saxofonista, *Sometimes the Magic* (Arabesque, 2000) parezca menor por más que la rítmica se crezca con un toque mucho más bravo y cruzado y haya algún muy buen corte. La falta de la contribución de Hersch muestra cuan integral es al sonido de este extraordinario cuarteto.

Tan presentes en su obra como los títulos referidos a la luz o el espacio son aquellos referidos a la pintura, así *Miró*, *Chagall* o *Varo*, dedicado éste a Rosario Varo y que aparece versionado en al menos tres discos. Es sin embargo Jackson Pollock el que aparece citado más veces en los títulos, ya con el tema que lleva su nombre en el segundo álbum de la saxofonista o con el de alguno de sus cuadros, como *Blue Poles*. La relación del pintor con el jazz está firmemente establecida una vez que su cuadro *White Light* sirvió de portada para el legendario *Free Jazz* de Ornette Coleman y una vez que los principios intuitivos del expresionismo abstracto americano han sido utilizados con harta asiduidad para ilustrar el movimiento libre en el jazz. No acaba aquí la relación. Jackson Pollock era un gran aficionado al jazz y en una de las casas donde vivió se conserva su colección de LPs y viejos 78 rpm. Lee Krasner, su esposa, afirmaba que mientras pintaba "Podía pasarse días enteros escuchando sus discos de jazz. Y no sólo por el día sino durante tres días

seguidos con sus días y sus noches, hasta que te ponía de correr y la casa empezaba a temblar. ¿El Jazz? Creía que no había nada más creativo en este país". Pero para aquellos tentados en hacer el fácil paralelismo, Pollock no escuchaba a sus coetáneos sino dixieland y discos de Duke, Basie, Coleman Hawkins y Billie Holiday.

Jackson Pollock es una figura que atrae hasta la fascinación al americano. Violento, autodestructivo, poseído por una creatividad que se quiere salvaje, antiintelectual e inventor de su propio método lleno de psiquismo, es una encarnación sin tacha del artista como hombre de la frontera, una fuerza de la naturaleza. Así, el crítico de arte Hans Hoffmann le espetó en cierta ocasión "Pero si no pintas la naturaleza", a lo que Pollock respondió "Yo soy la naturaleza". ¿Qué encontraba el pintor en el jazz? El movimiento dinámico, la pura vitalidad de lo físico, la intensidad de los ritmos, el virtuosismo del instrumentista que da forma propia a su solo. Puede decirse sin temor a equivocación que para Jackson Pollock el jazz fue una incitación a la creación, lo mismo que la pintura de arena de los indios americanos fue una inspiración definitiva para su método pictórico.

Las menciones desde el free jazz para Pollock han sido constantes; sin embargo, hay poco de free *per se* en las concepciones de Jane Ira Bloom siempre apegada a la melodía, por abstractas y retorcidas que sean sus líneas. Hay terreno común: las curvaturas de las líneas, la desintegración del color en pigmentos sueltos, su ritmo sobre un espacio con relaciones que van cambiando, las corrientes de energía, la concentración en el proceso que ritualiza el ahora del improvisador (pues eso era el *action painting* de Pollock). Si el pintor refinaba sus experimentos con el goteo y el trazo directo con un palo hasta que el ritmo, la energía se hacían con el proceso, la saxofonista afirma que "todos los músicos de jazz ensayan minuciosamente la espontaneidad" (5). Como retribución a lo que el jazz había dado al pintor, Jane Ira Bloom convierte en jazz sus lienzos con *Chasing Paint*. *Jane Ira Bloom Meets Jackson Pollock* (Arabesque 2002), una suite con nueve piezas y *The Sweetest Sounds* de Richards Rogers, ésta a capella, que se encuentra entre los discos más interesantes producidos por la saxofonista, aunque sin alcanzar a *The Red Quartets*.

A diferencia de álbumes previos, hay poca contemplación y mucho movimiento en *Chasing Paint*. La primera lo pone la versión de *The Sweetest Sounds* y el maravilloso corte que abre el disco, *Unexpected Light*, con un precioso tema en el que los trazados de Bloom y Hersch se entrecruzan sobre el rítmico colchón provisto por la rítmica. El movimiento viene del distinto punto de abordaje que la líder emplea para cada una de las piezas, desde la abstracción total de *Many Wonders*, el tema menos convincente del disco, al entrechocar de superficies de *Alchemy*, ocho minutos en los que los miembros del grupo no se dan tregua con una conjunción que proviene de la improvisación conjunta y no de la planificación. El equilibrio entre el cuidadoso arreglo y la frescura improvisatoria, la división del cuarteto en distintas configuraciones, el carácter variado de las piezas, dan gran interés a un disco en el que la conjunción del grupo se encuentra sobre otros valores.

Chasing Paint, como ya ocurría con *Sometimes the Magic*, no anuncia algo nuevo en sus direcciones pero sí deja ver hacia dónde se dirige con un cuarteto de gran compenetración y un material que progresivamente va adelgazándose en favor de una respuesta intuitiva y fresca. En su última etapa la saxofonista ha pasado de sugerir imágenes a crear sobre ellas. Si su evocación del vuelo encontró un inesperado eco en la NASA ¿qué transformación podemos esperar ahora?

Notas

- (1) Entrevista con Sandy Langer en allaboutjazz.com: "Bien, siempre he sido una pensadora visual y cuando miro cuadros, cuando toco, siento a veces algo escultural, visual, cinemático... no sé qué es pero está ahí".
- (2) Entrevista con Franz A. Matzner en allaboutjazz.com.
- (3) Linda Dahl, *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*, (Londres, Quartet Books, p 173)
- (4) Id. Nota 3. En su discurso de entrada en la New School University, Bloom contaba una historia curiosa sobre la influencia de Ornette: "Nunca olvidaré la primera vez que hablé por teléfono con el gran innovador del jazz Ornette Coleman. Yo tendría unos veinte años y, llena de fuego, estaba a punto de irme a Nueva York para comenzar mi carrera como improvisadora. Creía que (Coleman) podría darme algún tipo de consejo maravilloso. La llamada no fue lo que esperaba. Le preguntaba algo y Ornette parecía responder pero entonces trazaba un arco abstracto a temas que parecían conectarse pero no con toda seguridad. Había una pasión y un misterio que sentía pero que no podía comprender. Bueno, muchos años después... me doy cuenta que la cualidad de su lenguaje es lo que caracteriza el genio de su música: melodías que parecen cristalizar azarosamente en diferentes direcciones pero que a la vez tienen una bella continuidad. Ese es el genio de su pensamiento, algo que me ha llevado tanto tiempo comprender".
- (5) Extraído de su discurso de apertura del año académico en la New School University.

Discografía

Como líder:

- 1978: *We Are* [duo con Ken McLahan] (Outline)
- 1980: *Second Wind* (Outline)
- 1982: *Mighty Lights* (Enja)
- 1984: *As One* [duo con Fred Hersch] (JMT).
Reeditado por Winter&Winter 2003
- 1987: *Modern Drama* (Columbia).
Reeditado por Koch Jazz 1997
- 1988: *Slalom* (Columbia). Reeditado en Koch Jazz 1997
- 1992: *Art and Aviation* (Arabesque)
- 1995: *The Nearness* (Arabesque)
- 1999: *The Red Quartets* (Arabesque)
- 2001: *Sometimes the Magic* (Arabesque)
- 2003: *Chasing Paint* (Arabesque)





Kristine Larsen