

Louis Armstrong. Y sigue siendo el primero

Javier de Cambra

El Urogallo, nº108-109, mayo-junio 1995, ps. 64-68

Louis Armstrong es el único músico de jazz al que todos hemos podido escuchar desde la infancia y al que siempre podemos volver como un espacio conocido y grato, el regreso a un lenguaje con el que nuestros oídos empezaron a hablar. Y Louis es el *enormísimo cronopio* que supo descubrir Julio Cortázar y el hombre al que todos los historiadores del jazz consideran como principal contribuidor individual a su desarrollo. Basta escuchar las grabaciones canónicas de los Louis Armstrong's Hot Five y Hot Seven de los años 20 y compararlas con otras de la época para coincidir con el veredicto de los musicólogos: sin la irrupción de Armstrong, la música que ya se llamaba jazz se hubiera podido quedar en una nueva música popular local. Lo que oímos cuando escuchamos a la Original Dixieland Jazz Band o a los New Orleans Rhythm Kings, algunos de los muchachos blancos que primero pillaron el invento (y hasta a King Oliver con Armstrong como segundo corneta): algo alegre que había nacido en las salas de espera de los prostíbulos y que según los testimonios de la época, estimulaba a la clientela a la consumición y a la consumación. Con Armstrong, el jazz se hace voz personal: escuchar, por ejemplo *West End Blues*, 1928, (y su *intro* que hoy siguen citando entera trompetistas como Wynton Marsalis y Terence Blanchard) después de la ODJB y los NORK. Como instrumentista, cantante, arreglista y líder de banda, Louis Armstrong protagoniza (discográficamente) entre 1925 y 1928 el vuelco decisivo, el salto del jazz a la construcción musical basada en la improvisación. Luego vinieron los modernos y otras modernidades se sucedieron, pero aún para el jazz moderno la fundación no se produce con Parker y los *boppers*, sino con el viejo Louis, creador del lenguaje y de su articulación.

Así lo atestiguan los músicos. El baterista Gene Krupa, en 1949: «No existe un sólo músico de jazz, sea cual sea su estilo, que pueda tocar su instrumento durante 32 compases sin pagar tributo musical a Louis Armstrong. Louis es quien ha hecho todo y siempre el primero» y Miles Davis, en 1970, cuando empezó a pisar escenarios del rock, no lo desmiente: «No [65] puedes tocar nada con un instrumento que Louis no haya tocado antes... y me refiero también a lo moderno». *Modern stuff* es la expresión que utiliza Davis y, en 1970, hay que pensar que se refiere no ya al jazz moderno sino también a James Brown, Sly & the Family Stone y Temptations, música que Miles escuchaba en la época, *modern stuff*. Ciertamente, la influencia de Armstrong se verifica en el jazz pero también en registros de la música popular impensables sin el estallido del jazz: rhythm & blues, rock & roll, soul,

funk y si saliera un *rapper* con la voz de Armstrong podría llegar a *Presidente Jamás* de la Nación, desplazando en el título al general Calvin Powell y al reverendo Jesse Jackson.

Luego volveremos sobre ello, pero el lector cuenta hoy con bibliografía disponible suficiente para su propia detención en el estudio de la vida y la música de Louis Armstrong. Como es de éste de quien quiero hablar y no de su más correoso biógrafo, Lincoln Collier, y no creo que valga un repaso biográfico hoy más que disponible, intentaré apuntar zonas de contribución de Louis al jazz como expresión y como forma de vida, cosas que él hizo primero y que se han mantenido como verdaderas leyes en el desarrollo del jazz.

En primer lugar, una lógica inflexible, que, como calado profundo, llega a la expresión tautológica. Es una de las respuestas más conocidas de Armstrong, cuando una dama, blanca y enojada, le preguntó su definición del jazz: «Señora, si usted tuvo que preguntarlo es porque jamás lo sabrá». No seré yo quien añada algo. En cuanto a la actitud fundamental del músico, y valga que lo recuerden los aterrorizados por el Armstrong *entertainer* (el que se partía las muelas de la risa en cada concierto, fíjate tú qué desgracia): «No hay que posar, que darse afectación nunca, es la última cosa que puedes hacer, en el momento en el que lo haces estás acabado como jazzman» (señalo mi convicción de que así ha operado en el mundo del jazz, en el que la afectación está ausente, autoexcluyéndose tan sólo los malos músicos y los críticos tontos).

Armstrong también definió con extraordinaria precisión la relación que el músico de jazz mantiene con su instrumento: «Cuando tomo la trompeta no hay nada más. El mundo queda atrás y me concentro en nada más que el instrumento (...); es mi forma de vivir y mi vida [66] entera. En cualquier momento del día se me puede encontrar haciendo algo que me permita tocar esa noche (...). Me refiero a que uno tiene que vivir con la trompeta». Y añade algo que puede ser uno de los puntos de partida del superficial guión de Spike Lee de la película, acerca de los músicos de jazz, *Mo' Better Blues*: «Por eso me casé cuatro veces, porque ellas no soportaban mi trompeta. De otra manera, se habrían preguntado: ¿Por qué tengo que fastidiar y pelearme con él y golpearle en la boca, si puedo hacerle daño?». Y en otra ocasión, Armstrong le dió a Evgueni Evtuchenko verso para posterior epitafio («Arcángel Gabriel, dale una trompeta a Armstrong»): «Estoy enamorado de esta trompeta y ella de mí. No dejaré esta vieja trompeta en ninguna parte, nunca, ni siquiera cuando vaya al cielo, porque me imagino que los ángeles allá arriba han de estar esperando oír ellos también la música del viejo Louis».

Esa entrega al instrumento conlleva la entrega absoluta en escena. Armstrong pudo mermar en sus condiciones como trompetista y el consiguiente mayor espacio para el cantante y para el showman, pero cada vez que pisó un escenario dio el máximo de sí mismo, desplegó la mayor energía posible (algo que de no cumplirse convierte un concierto de jazz en una sesión aburrida o puramente formularia: exactamente lo que no puede ser jazz).

Krupa explicó bien qué suponía tocar con Armstrong: «Fue corno si alguien cambiase la corriente», algo que desde los asientos del público, transmitió un cronista del británico Melody Maker: «En su actuación de media hora desarrolló tanta energía como un hombre normal lo haría en unos cuantos años» (una buena definición, hoy, de lo que puede constatar un oyente en una sesión de lo que sí es jazz, particularmente en la proximidad al escenario, al lugar en el que la energía se desencadena).

Entregado, pues, al instrumento y a la escena, Louis Armstrong se expresa, siempre, desde la claridad de ser él mismo. Múltiples veces se ha explicado la historia de que Armstrong era un muchacho tímido al que el manager Joe Glaser convenció de que sonriera e hiciera muecas al público (y se repite la declaración al respecto de Glaser a la revista Life). No es necesario rebatir los testimonios del joven Louis como un muchacho tímido. Se refieren al Louis que llega a Chicago a llamada de Joe Oliver, su maestro e ídolo, un Armstrong seguramente no tanto tímido corno respetuoso y fascinado, en un episodio de su vida con el que quiso rematar su segunda autobiografía: «Había logrado lo mejor. Estaba en el Norte, con los maestros. Estaba tocando con mi ídolo, Joe King Oliver. Por fin, el sueño de mi infancia se había convertido en una realidad». Pensar que el que de niño se había criado entre putas, chulos y matones, había pasado por el reformatorio y conducía un carro de carbón y miles de faenas más, se desarrollara como alguien tímido, parece más bien insensato (pensar que hubiera podido sobrevivir en el ambiente). Otra cosa es que Armstrong decidiera, y auspiciado o no por su manager, sacar a escena sus cualidades de comunicador y de bromista. Pero lo que salía a escena era una clase de truhán, de encantador que sólo se es desde niño.

Joe Glaser pasó a ser manager de Armstrong en 1935. Tres años antes, Louis había desembarcado en Inglaterra, cuyo monarca, Jorge V, era conocedor y buen aficionado a la nueva música. En concierto, Louis se dirige a Su Majestad: «Y ahora, una para tí» y ataca los coros iniciales de *You, Rascal, You*, para entonar, luego, su letra: «*I'll be glad when you're death, you, Rascal, you*» («Estaré contento cuando te mueras tú, bribón, tú»). Si bien es cierto que ya había pasado por las manos de Glaser cuando treinta años después, de nuevo en Londres en concierto, decide dedicar un tema, esta vez a la nieta de Jorge V, la princesa Margarita: «Esta va de verdad para la princesa», fue la dedicatoria de *Mahogany Hall Stomp*, el tema que conservó el nombre del más suntuoso burdel de Nueva Orleans, regentado, en su día, por Lulu White (*Lulu? C'est elle!*).

También fue Louis Armstrong el que desde el principio y hasta el final impuso la ley de que el jazz es una música que exige ser tocada constantemente, y la vida itinerante, el músico, continuamente en el camino, y en el camino, el trato cordial y abierto con especialistas, aficionados y músicos locales, amigos de todo el mundo con los que [67] mantenía correspondencia, largas cartas, siempre con la despedida: «*Red beans and rice by yours*» (Alubias rojas y arrozmente suyo). Porque Louis, articulador de un lenguaje musical completo en la corneta, la trompeta y la voz, también fue el acuñador de

muchas de las expresiones verbales que hoy siguen utilizando los músicos de jazz: *cat*, *scat*, *jive* y *pops*, entre ellas. Y hasta expresiones, que traducidas literalmente, siguen empleando los fumadores de cannabis (marihuana y haschisch) del mundo entero, como *went out* (*irse p'allá*, con el significado de que el fumador ha sido afectado por lo fumado).

También fue Armstrong el que puso en circulación la voz *stoned* (derivado de *stone*, piedra) para aludir a la misma condición, y pertenece a su rematado ingenio que desde Roma enviara una postal con el Coliseo y una sola frase: *stoned in Rome*. Louis fumó marihuana hasta el final de sus días (y se dirigió epistolarmente al presidente Eisenhower pidiendo su legalización) y por ello, y por otros motivos, que no razones, tuvo más de un encuentro con la policía, inaugurando también un par de tradiciones que no han cesado: las drogas, delante, y la policía detrás, aunque a veces por *motivos* como el hallazgo de una mujer blanca, la mujer del manager, en el autobús de los músicos, en los años 30, en Memphis. Conducidos a comisaría, liberados por las gestiones del manager, Louis dedicaría esa noche un tema al Jefe de Policía, el mismo que había dedicado a Jorge V, pero con otra resonancia: «...estaré contento cuando vea pasar tu ataúd, tú, bribón, tú».

Y saltemos ahora a una de las sombras cernidas sobre Louis Armstrong, como *Tío Tom*, el negro que hace lo que el blanco espera de él y no se rebela (y lo que sí es cierto es que Louis utilizaba el nombre de otro personaje de la novela, Simon Legree, el negrero, para llamar a Frenchie, su *road manager* y un verdadero animal). El mismo Miles Davis refiere en su auto biografía su repulsa por la imagen de Armstrong, pero Dizzy tal vez fuera más justo en sus memorias (doy mi traducción): «Yo critiqué a Louis por cosas como su *imagen de la plantación* (...) Más tarde empecé a reconocer la sonrisa irónica de Louis frente al racismo blanco como su absoluto rechazo a dejar que nada, incluso el enfado que el racismo provoca, pudiera robarle la alegría de vivir y borrar su fantástica sonrisa. Viniendo de una generación más joven, le había juzgado erróneamente».

Estando en circulación entre nosotros la biografía de Armstrong de James Lincoln Collier (Javier Vergara editor, 1987, cotéjese por ejemplo, la traducción de la cita anterior, en la pág. 323 con su original en inglés, *To be or not to bop*, págs. 295-296), valga señalar que [68] muchos de sus extremos han sido contestados por otros críticos y nuevos biógrafos, de Dan Morgensten a Ilse Storb y Mike Pinfold. Y el muy exigente Martín Williams no comparte que el máximo Armstrong se dé entre 1925 y 1928, sino en las grabaciones que van de este año a 1933 ... ni más ni menos que el denostado periodo de las Big Bands y la casa Decca. Si bien sus investigaciones en torno a la falsedad de la fecha oficial de nacimiento de Armstrong (4 de julio —día de la independencia americana— de 1900), parecen comprobadas, un crítico francés, Daniel Nevers, establece y da como definitiva la fecha del 5 de agosto de 1901 (no del 1898, como se podía suponer a partir del testimonio del baterista Zutty Singleton). A Collier se le pueden dar tantas vueltas como él quiere darle a Armstrong, pero valgan todos sus aciertos y desaciertos cuando

al cabo reconoce: «Es imposible ser desdichado cuando él está cantando», quizá sea eso lo que exactamente Louis se propuso. Queda mucho Armstrong para escuchar y seguir escuchando, sólo un ignorante podría impedirlo, y como Louis dijo en su segunda memoria, respecto a la separación de su segunda esposa: «Si una persona es verdaderamente ignorante y no tiene ninguna instrucción es celosa, mala y odiosa». No ignoremos a Louis.

Noticias

El Urogallo, nº108-109, mayo-junio 1995, p. 68

J. de C.

- Con el mismo Armstrong, un estupendo concierto de los All Stars del 47, en Boston, arranca una nueva colección de quiosco, disco compacto y fascículo, bajo el nombre *El Gran Jazz*, que constará de 70 entregas semanales (ediciones del Prado). La colección dispone de los fondos de Giganti del Jazz, con lo cual tendremos buenas antologías y algunas sesiones completas. El autor de los fascículos es *Juan Claudio Cifuentes, Cifu*, la más elevada expresión de lo que es la afición, el estudio y la divulgación del jazz en España. Disco y fascículo: lujo.
- Excelente noticia en la edición. Anaya & Mario Muchnik suma a su catálogo un título más dedicado al jazz, ni más ni menos que el *Diccionario del Jazz* (ed. or. Robert Laffont, 1988), obra colectiva del criticismo francés (hasta 56 colaboradores), bajo la dirección de Philippe Carles, André Clergeat y Jean-Louis Comolli. Un volumen de 1.360 páginas, presidido por la claridad y el rigor. Desde que salió su edición francesa, este diccionario forma parte del equipaje de los cronistas y su paso al castellano merece luda felicitación.
- A la tercera, malas noticias. Dos recientes muertes, las de dos hombres ligados a la vanguardia. El saxofonista *Julius Hemphill* (Fort Worth, Texas, 1948), al que pudimos ver con el World Saxophone Quartet, y el pianista *Don Pullen*, uno de los más continuos visitantes a nuestro país desde los años 80. En Madrid, sus primeros conciertos fueron en el San Juan Evangelista y luego sentó plaza en el Café Central, club al que el pianista dedicó un tema número: *At the Cafe Centrale* (sic). Tanto el George Adams-Don Pullen Qt. como el AfroBrazilian Project, su última banda, pertenecen al jazz más intenso y comunicable de los últimos veinte años. Se hablaba del San Juan Evangelista, que celebra este año el XXV aniversario de su Club de Música y Jazz, gozando del respeto de propios y extraños. Para este mes se anuncian conciertos de *Henry Threadgill* (altísima recomendación) y un *homenaje a Billie Holiday* a

cargo de banda y cantante británicos. También tendremos de gira por España a *Pat Metheny*, en presentación de su disco *We live here*, que muy puntualmente editó Geffen-MCA.

- Seguimos con los discos de otro guitarrista que anduvo por aquí, *Ron Jackson*, *A guitar thing*, fino y elegante (Muse-Karonte). Y una bomba: el encuentro de una banda de música coreana con gentes del jazz como *Wolfgang Pusching*, *Jamaaladeen Takuma* y la cantante *Linda Sharrock*. Impactante, conmovedor y radicalmente nuevo para nuestros oídos. Su título es *Then comes the white tiger* (ECM-Nuevos Medios). La misma casa aporta otra maravilla, *Songs with legs*, prestaciones en directo del trío constituido por *Andy Sheppard*, *Carla Bley* y *Steve Swallow*. Otro disco en directo, y fascinante, sesión de *Carmen McRae* dedicada a Billie Holiday, *For Lady Day* (BMG), con Zoot Sims al saxo tenor. GRP e Impulse siguen desplegando sus catálogos en España, y entre las estrictas novedades, la primera entrega de un joven saxo tenor, *Teodross Avery*, *In other words*, disco que presentó en Madrid. Y una última sugerencia, *Dance, world dance* (Gitanes-Verve) de *Rodney Kedrick*, la sorpresa de dar con un seguidor de Randy Weston.