

El arte que borbotea en la marmita

Javier de Cambra

Revista de Occidente, ISSN 0034-8635, nº 93, febrero de 1989, págs. 74-84

The best thing about jazz is that it makes a person appreciate freedom. Jazz and freedom go hand in hand. That's all there is to tell about that. That explains it. Just think about it and you'll dig it.
THELONIOUS SPHERE MONK

Francis Scott Fitzgerald, en sentencia muchas veces citada, tal vez también en este mismo volumen, precisó el camino del *jazz* hacia la respetabilidad: «El término *jazz*, en su progresión hacia la respetabilidad, primero había significado sexo, luego baile, luego música.» La comunidad del *jazz*, que, dentro de sí misma, no se ha separado del baile ni del sexo, es hoy respetable; se reconoce que, en un muy delimitado *ahí*, hay mucha música, pero tampoco da la impresión de que ocupe lugar de respeto como forma artística de este siglo. Para muchos es «lo que hubo antes del *rock*» —algo tan lejano como el salto de dos generaciones en el mundo contemporáneo—; para otros, un mundo aparte de lo que es la música *verdaderamente* seria. En medio, un arte que pasa de la leyenda a la historia, campo de libre expresión de [75] músicos de los cinco continentes y forma principal de cultura de miles de aficionados de todo el mundo.

Si del sexo se fue al baile y del baile a la música, de la música se podía haber ido a la vitrina del museo o la arqueología; no parece el caso. El *jazz* sigue siendo un arte vivo —precisamente, un insospechado largo encuentro de arte y vida en nuestros días— y, aún hoy, a once años del cambio de siglo, puede repetirse la convicción de Boris Vian: «el *jazz* es el arte que aún borbotea en la marmita». En la marmita está todo el esplendor de su pasado, que hoy ríe, aún más bello, en el nuevo espejo de los actuales sistemas de reproducción del sonido, y el borboteo presente de su porvenir.

Al término de la década de los ochenta, el *jazz* puede empezar a reconocer la crisis de identidad suscitada en el vértigo de su crecimiento. Década tras década, el *jazz* había encontrado dentro de sí fuerzas que conducían a la delimitación de una nueva frontera. En la realidad se cumplía, y en los manuales se tendía a conservar con mayor rigidez, un insólito progreso «siempre hacia delante», del que ya advirtió el muy estimulante crítico James Lincoln Collier, en *The Making of Jazz* (Granada Publishing, Londres, 1978). Las formas primitivas, el *ragtime*, Nueva Orleans, Chicago, Louis Armstrong, la era del *swing*, la revolución *bop*, la escuela *cool*, la rebelión *free*, hasta llegar a la estupefacción de los setenta con el *jazz-rock* como toda renovación y el ocaso de los gigantes. El aficionado —por cierto, uno de los términos que el castellano ha dado al lenguaje jazzístico internacional— debía sufrir cuánto menos habitable era el mundo sin Coltrane, Ellington, Armstrong y tantos que ya se habían ido. El *jazz*, con su inagotable capacidad seminal —que también llega a la peor música popular de nuestros días—, había sido un agente preciso en el arte de la construcción de la barricada; de su fuerza interior — y en este punto encuentro particularmente interesante recordar su condición inicial y sustantiva de expresión afroamericana, expresión de *historia real*— había nacido [76] la necesidad del constante salto hacia adelante. Ninguna plataforma

fue suficientemente buena como para dejar de ambicionar (y conseguir) una siguiente frontera.

El *jazz* es también, efectivamente, expresión de la vida de sus músicos y no cabe en el retrato del músico de *jazz* conocimiento alguno de la costumbre y la rutina, ni en la vida ni en la música, espacios que en la cultura del *jazz* se hacen uno. No sólo por las buenas contribuciones cinematográficas de estos últimos años, *Round Midnight*, de Bertrand Tavernier, protagonizada por Dexter Gordon, y *Bird*, de Clint Eastwood, se ha podido entender, de forma general, cómo —y resulta notable la coincidencia con el antecedente africano, allí donde la música está en toda la vida—, en el mundo del *jazz*, música y vida no conocen fronteras entre sí. Así fue durante años y una de las crisis de las dos últimas décadas ha podido ser el descubrimiento del desconcertante caso de la dificultad de acceder a una vida singular en un mundo que pone muy difícil la autoestima que lleva al punto de la consideración biográfica personal.

Es constatable que en las décadas de los setenta y ochenta no se ha dado una fuerza única de renovación (o de conservación). En la novena edición revisada de *El libro del jazz* (traducción castellana *El jazz. Su origen y desarrollo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1986), Joachim Ernst Berendt señala hasta ocho corrientes precisamente detectables en estos años, y James Lincoln Collier, en obra ya citada, había adelantado buena parte de ese panorama, señalando cuatro líneas principales. En una y otra nómina, el dictamen apuntaría, en último extremo, a la actualidad de cada uno de los estilos y momentos del *jazz*.

Ha sido espectacular el resurgimiento del *bop* como corriente principal, como *mainstream*, pero también este nuevo *bop*, y el *jazz-rock* o los que se desenvuelven en la *música del mundo*, tienen en su lenguaje voces que nacieron con el *free*. La rebeldía de los años sesenta está hoy en mucha de la música de la corriente principal; su [77] radicalidad ha, finalmente, prendido. Del mismo modo, hay un renacer del *swing*, músicos del nuevo *free* siguen descubriendo, y con fortuna, Nueva Orleans y también África, y en la banda de *jazz-rock* de Miles Davis el saxofonista Kenny Garrett ejerce como auténtico *neobopper* de los años ochenta. La comunicación es constante.

En tiempos anteriores ya se llamó la atención acerca de la diacronía del *jazz*, en el que siempre todo ha estado ocurriendo al mismo tiempo. Hoy es particularmente cierta en la formación de los músicos y también de los aficionados. Si en años anteriores los músicos se encontraban en la ruptura con la generación anterior, hoy son muchos los interesados y expertos en toda la historia del *jazz* y en el diálogo con otras músicas. El actual estado del equipamiento de sonido —del *walk-man* al *compact-disc*— permite que muchos músicos estén escuchando continuamente *toda* la música. El reciente trabajo sobre grabaciones rudimentarias (el discógrafo australiano Robert Palmer se ha especializado, en su vasta actividad, en *limpiar* grabaciones de los años veinte), hace posible que cualquier aficionado pueda escuchar en su casa a la banda de King Oliver, como nadie había tenido acceso desde los mejores tiempos de Nueva Orleans y Chicago, estando allí, muy cerca de la orquesta.

Constantemente, cualquiera puede descubrir qué era lo que verdaderamente tocaba James P. Johnson, tener acceso a tomas completas de sesiones antes desconocidas y escuchar la música con una calidad de reproducción rigurosamente nueva. Entrevistas a músicos, el encuentro en los hoteles en ciudades «en festival de *jazz*», me han hecho ver directamente el papel que puede desempeñar hoy para los músicos, cuyas vidas siguen transcurriendo, en su mayor parte, en gira, el hecho de tener en su maleta un equipo portátil de CD y unas largas horas de música con el peso de un ya antiguo disco de 78 r.p.m. Hoy, los músicos se están formando constantemente en

toda la historia del *jazz* y el actual estado de reproductibilidad de la música también empuja hacia ello.

[78] Este fenómeno había comenzado en los años setenta, siendo el trabajo del productor Orrin Keepnews, al volver a poner en el mercado, entre otras, las sesiones de las discográficas Riverside y Milestones, el iniciador de una política global de reediciones. Hasta entonces, los discos de *jazz* habían sido perecederos y es en estos años cuando nuevas generaciones de músicos y aficionados pueden ir al encuentro de algo que desborda ya lo que hasta entonces se podía alcanzar por conocimiento directo.

Son años de estabilización del *jazz*. Había salido de los burdeles y de las terrazas de baile y *gangsters*, bajó de Harlem al Village, fue la música popular de una época, pero con el estallido del *rock* como cultura juvenil, el *jazz* aparece como un pariente más bien pobre ante la industria musical. Pero, al tiempo, se había convertido ya en un lenguaje universal, con creadores y seguidores en todo el mundo. Los suficientes como para mejorar el estado de audiencia y tratamiento del conjunto de su historia, para constituirse, definitivamente, como Arte. El *jazz* está tan vivo en sus actuales manifestaciones, como en un posible primer encuentro, en 1989, con, valga el ejemplo, la orquesta de Jimmie Lunceford, un contacto actual con una exaltante modernidad de los años treinta. A la tradición heroica de sus músicos, al soporte de miles de sinceros y apasionados aficionados en todo el mundo debemos que el *jazz* cuente hoy con un estado de edición — en el mercado internacional— tal vez mejor que el de algunas literaturas que fueron varias veces importantes en este siglo. No oficializado, el *jazz* ha generado dentro de sí suficientes estructuras como para ser hoy una cultura accesible (el *corpus* lo es), a la que se puede dedicar toda una vida —hay muchas vidas expresadas en el *jazz*, desde los hombres y mujeres transportados en sentinas de buques esclavistas— sin abandonar el momento de constante aprendizaje. Y de elevación del placer, del disfrute. De la conciencia, también.

Al mismo tiempo, en estos mismos años, ha sido recurso de elevación —y contribución a la familiaridad [p 79 reproduce una ilustración y no hay texto; 80] con determinados sonidos— para algunos de los músicos más maduros del *rock*, y el encuentro que el *jazz* inició con otras culturas —desde su propia formación, el *toque hispano* del que habla Jelly Roll Morton, a la *salsa*, la música de India y de África—, también se sucede veinte años después en el campo de la música popular, con el actual redescubrimiento de la música africana. En la fiesta musical del fin de siglo —y cuando la música que mayor difusión obtiene parece un preciso invento para gentes que no gustan de ningún tipo de música o que no están dispuestas a escuchar música sino a afirmarse en el acto de identificación con algo que cada día huele más a diseño industrial, precisamente—, el *jazz* no es un convidado de piedra, sino un elemento activo, con repercusión en otros campos musicales (e industriales).

Sin duda, el aficionado puede perder este horizonte si mantiene el punto de partida de lo desgraciado que puede llegar a ser por no poder ir cualquier noche, a cualquier club o sala de concierto, a escuchar a Duke Ellington con Johnny Hodges y todos los demás, a Coltrane con el cuarteto o incluso a Miles Davis (*pero sin esa banda que lleva ahora*). El *jazz* tiene una larga y hasta desmesurada historia y la capacidad de producir novedades quizá esté todavía más alta que la capacidad de recibirlas. Tal vez sea el tiempo de disfrutarlo todo, algo que, por otro lado, parece una de las *consignas* de la ideología de esta década («a mí me gusta todo», se confiesa continuamente, coincidiendo con la opción del *kitsch* diversificado como campo de alistamiento estético).

En cualquier caso, podrá reconocerse que el panorama está, cuanto menos, entretenido cuando Joachim Ernst Berendt, que sigue identificando los años cincuenta

con el *cool* y los sesenta con el *free*, llega a delimitar ocho corrientes principales en el *jazz* de nuestros días; y cada una de las ocho se muestra como un vasto continente.

La primera es la *fusión* o *jazz-rock*, un campo que a todos resulta terriblemente confuso por su exclusiva [81] definición como música eléctrica, que alcanza hoy de Ornette Coleman y Miles Davis a George Benson y Lee Ritenour. En la *fusión* hay tanto una pequeña parte del *jazz* más interesante de hoy, como la franja comercial que el *jazz* siempre ha tenido al costado a lo largo de su historia. Valga recordar aquí que identificar la *fusión* como el «nuevo *jazz*» (con sus veinte años de vida, por cierto) y referirse a todas las demás corrientes como «*jazz* clásico», según hacen algunos partidarios de la *fusión*, indica una cierta voluntad de desconocimiento.

La segunda de las corrientes es definida por el autor como «una corriente hacia la música de cámara romántica europea, una estetización del *jazz*» (Keith Jarrett podría ser su cabeza más visible y la discográfica alemana ECM, la principal casa grabadora). La tercera es la «corriente principal», que Berendt no precisa muy bien y que puede entenderse como «todo lo bueno, desde Armstrong hasta Coltrane». La cuarta es la nueva generación del *free jazz* — con el radio de acción ampliado por la AACM, la escuela vanguardista de Chicago— y la quinta, «un nuevo tipo de músico que trasciende e integra *jazz*, *rock* y diversas culturas musicales».

A estas cinco corrientes detectadas en los años setenta en una edición anterior, se suman otras tres en los ochenta. Un «notable regreso» del *swing*, con Scott Hamilton como nueva figura, un regreso «aún más notable» del *bop*, con protagonista histórico, Dexter Gordon, en el Village Vanguard de Nueva York, en 1976, y, por último, el *free funk* o *no wave*, con James Blood Ulmer y Ornette Coleman como vértices.

El estudioso alemán, a quien tanto espacio dedico, tal vez por su influencia en mi propia formación y su difusión en España en los últimos quince años, no pretende acoger todo el *jazz* que se hace en nuestros días bajo estas ocho rúbricas, que presenta como indicativos. Efectivamente, la delimitación de estos espacios es valiosamente orientativa, pero no contribuye a una precisa adscripción de trabajos como los del actual quinteto de [82] Tony Williams, las últimas *big bands* de Carla Bley o la última Special Edition de Jack de Johnette, por poner sólo tres ejemplos. Si en un primer punto de partida, podíamos estar en el caso de no dar con el bosque por no encontrar árboles, ahora puede ser que tanto bosque nos impida ver *el* bosque. Abandonado por sus gigantes, presentes ya en la historia y en la discoteca de casa, Pulgarcito —aficionado— teme sentirse abandonado en el bosque, en los bosques.

Wynton Marsalis, quien conjuga capacidad ejecutiva con talento analítico, fue particularmente claro en rueda de prensa en el Festival de San Sebastián del pasado año: «No se pueden esperar genios de mi generación. Genios fueron Armstrong, Parker, Monk. No se puede esperar genios de nuestra generación, que ha crecido en el desarrollo de otras músicas y luego ha aprendido el *jazz*.» Marsalis muestra una sorprendente capacidad autocrítica —él, el joven que consiguió todos los triunfos en las primeras jugadas—, y quizá valga para que los que descalifican su ejercicio —«es tan perfecto, pero tan frío»— mediten acerca del papel que su trabajo juega en el mantenimiento y redefinición de las raíces de nuestra música (particularmente pienso, también, que Wynton Marsalis aparecerá como un nuevo gran músico después de una posible etapa de silencio).

Y si los genios, héroes de los años de la leyenda del *jazz*, no se encuentran en los escenarios ni en los estudios de grabación, sí están en todo el espacio abierto y aún intransitado suficientemente sobre el que hoy construyen los músicos más diversos. La posible definición de estilos o tendencias en los años ochenta puede tener un valor orientativo, pero dentro de una amplia franja que podríamos entender como «*jazz*

moderno» quizá pudiera resultar más recurrente señalar cuáles son las experiencias musicales, las rupturas anteriores que definen el espacio de las nuevas músicas. Determinadas formaciones, momentos históricos del *jazz*, son hoy punto de partida de una diversidad de bandas en los países más [83] lejanos: el trío de Bill Evans, el cuarteto de John Coltrane, el segundo gran quinteto de Miles Davis — con Shorter, Hancock, Carter y Williams—, las concepciones y el conocimiento del conjunto de la música afroamericana de Charles Mingus, las composiciones de Thelonious Monk y Charlie Parker, todo Parker, son algunas de estas guías principales. Hoy el genio reverbera en la explosión del talento; en Tokio y Barcelona, en Oslo y Nueva York, en San Francisco y París, sudafricanos en Londres y yugoslavos en Boston. Hace unos años, Dizzy Gillespie dio con una de sus frases de fortuna, «El *jazz* está vivo y bien en Nueva York»; y en muchas otras ciudades del mundo, se puede constatar hoy.

La universalización del *jazz* ha sido uno de los fenómenos más importantes de los últimos años y hablar de *jazz* gallego, belga o japonés es intentar poner fronteras a quien las desconoce. En todos los países en los que una amplia gama de músicos ha accedido al nivel internacional del *jazz* —hasta entonces definido por los músicos estadounidenses, con algunas aisladas excepciones—, hay practicantes valiosos, personales y nuevos, de cada una de las tendencias. Es *jazz* lo que se habla, sin acentos; o con los acentos del *individuo*, más bien.

En este marco, valga señalar dos líneas que sí contribuyen con propias concepciones musicales a nuevos caminos con inmediato futuro. Por un lado, un conjunto de músicos europeos—Joachim Kühn, como pianista, puede ser un valioso referente—, que no prescinden de su formación en los conservatorios y en la música occidental, sin tender por ello hacia el esteticismo o la creencia de la mágica palabra, el *swing* (hasta el *swing* en el *free* de Kühn). Por otro, el nuevo diálogo con la música africana, con las más viejas raíces. Desde la década de los cincuenta diversos músicos realizaron la *peregrinación a las fuentes*. Hoy hay ya un buen número de músicos africanos que aportan una nueva y enriquecedora fuerza al *jazz*. Dos pianistas, Abdullah Ibrahim y Randy Weston, el sudafricano en el exilio y el hombre de Brooklyn [84] que regresó al continente de origen, son dos de sus músicos más importantes, que tal vez aún esperan un mayor reconocimiento. Cabe destacar que tanto Abdullah Ibrahim (nombre musulmán de Dollar Brand) como Randy Weston fueron reconocidos y alentados por Duke Ellington y representan dos vías absolutamente personales en la línea Ellington-Monk. Uno y otro son compositores más que notables y en sus músicas hay alegría y magia, tradición y singularidad. Weston, Ibrahim y la escuela de músicos sudafricanos exiliados en Londres abren un diálogo serio y profundo con las raíces africanas que puede estallar en oleadas en los próximos años.

También en un futuro inmediato, la oleada de mujeres instrumentistas en el *jazz* dará nuevos modelos y hasta formas culturales. Esta entrada, global, de las mujeres al *jazz* ayudará a plantear por qué durante años los aficionados varones le han llamado *el jazz a la jazz*, y en el punto en el que el cronista del *jazz* empieza a hablar de mujeres, puede temerse que en seguida despache, de cualquier modo, una breve lista de sus favoritos más o menos recientes —Chico Freeman, Jack de Johnette, Michel Petrucciani, David Murray, Henry Threadgill...—, se vea obligado a confesar que le gusta la última banda de Miles y otros extremos también extremosos. Es el momento de dirigirse al equipo de sonido y elegir. Un disco de los ochenta y una grabación de *piano-roll* de los primeros años de este siglo. El *jazz* es el territorio de la libertad; lo decía T. S. Monk en el encabezamiento de estas líneas.