

# Jazz en literatura, literatura en jazz

CARLOS SAMPAYO



Escribe Geoff Dyer, pero no es su descubrimiento, que el jazz es la única forma de arte donde puede verse al creador mientras crea<sup>1</sup>. También aclara que, en la mayoría de los casos, sólo vemos y oímos rutina, una repetición incesante de lugares comunes debida a las exigencias de contrato, al trabajo con horario acotado, al cansancio. O a que nadie puede «crear» cada vez que se dispone a hacerlo. Hecha la aclaración de los impedimentos, efectivamente el jazz permite contemplar al artista en acción. Aclara que el actor y el instrumentista de música académica son intérpretes y que éstas —no menores— son otras formas de creación o recreación.

Se atribuye a Louis Armstrong la idea de que un solo debe contar «una historia». Ahora bien, ¿qué tipo de historia? ¿Quizá un argumento? ¿Tal vez una progresión dramática? No es inoportuno pensar que la historia a que se refería Armstrong tenía su propia lógica dentro del solo; es decir, que era la historia del propio solo. Es decir, la narración de lo que está ocurriendo al tiempo que esto ocurre. Tiene más asidero que pensar en un desarrollo dramático argumental, en la narración de una historia «humana», una peripecia o asunto de teatro transformado en música.

Toda literatura necesita de un argumento. Aun aquella donde el texto es único protagonista y mueve los hilos. Por esto la poesía requiere un argumento —o un

no-argumento voluntario— para poder fluir. Ésta es una diferencia entre un tipo de creación y otra, entre el jazz y la palabra escrita como arte. Es verdad que el solo (del solista) es una parte del jazz, que el arreglo, la composición y —últimamente— lo que se ha dado en llamar el «proyecto» tiene una importancia de igual peso. Solos absolutos sólo han podido hacerlos artistas absolutos. Pero, también, artistas de circunstancia en un momento absoluto. Tal como los grandes poemas de poetas menores o las buenas novelas aisladas de novelistas convencionales. Aquí se produce la iluminación, o el nombre que quiera dársele a ese intangible determinante. Jazz y literatura, jazz y cualquier forma de arte se parecen en una grandeza que se manifiesta raramente.

Al margen de esas semejanzas/desemejanzas, está el hecho de que el jazz es, también, un sujeto literario, como lo es fotográfico (y la fotografía jazzística puede llegar a ser claramente narrativa [Herman Leonard] o poética [Chuck Stewart]). Las historias de músicos, narradas con libertad, son peripecias que suelen interesar al público escudriñador de vidas privadas y a artistas ávidos por penetrar en los secretos de la invención impremeditada. Una gran obra de jazz —pongamos como ejemplo el célebre solo de Coleman Hawkins en *Body and Soul*<sup>2</sup>— se parece a un gran poema tanto en su arquitectura como en el estro implícito. *Body and Soul* sólo cuenta la historia de *Body and Soul* al margen de la letra original de la canción, aquí no cantada por nadie, que camina por otros rumbos. El cantante de *vocalesse* Eddie Jefferson puso al solo de Hawkins una letra que transforma la «historia» del saxofonista en una sucesión de crónicas mundanas. Jefferson, él mismo, protagonizó una historia literaria, de literatura *hard boiled*: fue muerto a tiros por equivocación (del asesino) y suya (por parecerse a la víctima a quien estaba destinada la bala). La «historia» que cuenta Hawkins es emocionante, y es la de un artista que trabaja con intangibles, como un pintor abstracto. En resumen dice «Me presento, aquí estoy y con estas notas cuento la historia de cómo estas mismas notas, una tras otra, forman un poema que será recordado siempre». Cuando, años después, se le preguntaba por la perdurabilidad de su solo, Hawkins se limitaba a sonreír sin quitarse el sombrero. Más o menos como cuentan que hizo Salinger (el oculto) ante una pregunta similar. Juan Rulfo era otro que creía en que la historia —y su permanencia— estaba indicada en el texto, desde la primera palabra. Dos libros escuetos le dieron inmortalidad, al menos hasta que la estupidez humana opte por olvidarse de la literatura.

Los argumentos jazzísticos han tentado a escritores, pintores y cineastas con resultados desiguales y que en nada se parecen al jazz, ni siquiera a sus construcciones «conscientes»; son simplemente zonas argumentales, algunas veces determinantes (*Round' Midnight* de Tavernier, *Bird* de Eastwood). En jazz, una construcción «consciente» —en contraste con el solo— es la que está implícita en la composición, la orquestación y el arreglo. Se requiere, para lograr resultados la soledad, un piano, papel pautado y bolígrafo. Unos pocos grandes artistas, fóbicos a la soledad de la creación, se valieron de la tracción humana para lograr estos fines: Duke Ellington y Charles Mingus, por ejemplo. El primero siempre tenía una orquesta a

su disposición, y a disposición de sus invenciones. Mingus organizaba zonas de creación colectiva dando a sus músicos pocas pautas y mucha «energía». Salvo en los casos, raros al margen del piano, de solismo absoluto, la creación jazzística necesita de los otros. Es un arte compartido desde el momento de su gestación.

Fuera de manifestaciones literarias implícitas, pertenecientes a una misma cultura de origen del jazz (Ralph Ellison, James Baldwin y Leroy Jones) las tentaciones a que refería pueden ejemplificarse en la obra de algunos escritores y poetas, pero sólo mencionaré a Julio Cortázar, Josef Svorecky y Boris Vian, que bien pueden representar tres variantes del tema. Para Cortázar, en *El perseguidor*, la música reposa pero no estipula ni establece los términos de la confesión del narrador, un crítico de jazz de nombre Bruno. Éste adhiere sentimentalmente a la pasión de otros por algo que está más allá de la voluntad, que gravita y que —quiere el autor— es la instancia máxima de la creación. Pero el cuento termina por ser mejor que una música que no está. Muchos lectores de *El perseguidor*<sup>3</sup> no conocen el jazz ni son sensibles a él. Oliveira, personaje principal de *Rayuela*<sup>4</sup>, apela a Lester Young en tanto sujeto literario (que en la realidad de su vida escogió la tercera persona del singular para hablar de sí mismo: «ahora Lester no soñará»). Cualquier personaje que busque copartícipes de la insania parcial de su juicio, apelaría a Lester Young. Un recurso que puede agregar dicha a la desazón del escritor al que el texto «no le sale» con fluidez de espíritu, como a Hawkins su *Body and soul*.

Josef Svorecky logra, con una novela que lleva el nombre de un instrumento que en la historia del jazz tocó aceptablemente *un solo* músico, la obra más acabada sobre el argumento de la formación del adolescente *desde el jazz: El saxofón bajo*<sup>5</sup>. La acción se sitúa en Praga y frente al jazz —y a todas sus proyecciones, como el despertar del sexo— habrá dos enemigos definidos y sucesivos, el ocupante alemán y el «protector» soviético. Ambos intentan imponer normas de comportamiento que atacan la degeneración de la música de «esos negros». El joven protagonista se enfrenta a los dos modelos de estupidez humana con la fuerza de la fantasía. Con inocencia y sin querer superar a nadie, el personaje de Svorecky sólo quiere ser él mismo, objetivo este último común a casi todas las personas que escuchan jazz y a casi todas las que leen literatura. Y a las que hacen ambas cosas.

Boris Vian, como muchos músicos de jazz (y el músico vocacional que fue él mismo) es un representante de la alegría de la creación. Su literatura de ficción y poesía, sus farsas e invenciones contienen una pulsión textual muy alejada de la música. Curiosamente, sus escritos sobre jazz<sup>6</sup> son su verdadera literatura jazzística. La más conspicua es la suma de críticas de discos y reseñas de conciertos que escribió para las revistas *Jazz Hot* y *Combat*. Estos textos, leídos en el orden en que fueron escritos, reflejan una historia con música: la de la sensibilidad del escritor que la percibió y disfrutó. En esas intervenciones modestas y funcionales hay una pasión «abstracta» lejanamente emparentada con la que empujó a Hawkins a *Body and soul*.

Porque como Hawkins, todos ellos, los músicos de jazz, no necesitan más que un

instrumento (y una cultura) para apropiarse de lo que les pertenece: un lenguaje. Algunos se animaron a describir sus vidas, en autobiografías noveladas: cito a Mezz Mezzrow, Max Kaminsky, Art Pepper, Dizzy Gillespie y Charles Mingus. Quizá intentaran «contar una historia» más allá del solo ideal, ponerle a éste unas palabras imposibles. Sólo Pepper logró, con la ayuda de su mujer, periodista, una literatura testimonial a la altura de su arte musical. Dyer se pregunta, en el libro citado, «¿En qué otra expresión artística una persona como Art Pepper [drogadicto, empujado a la delincuencia, ansioso e inestable] podría haber alcanzado la belleza que alcanzó?». En su confesión escrita<sup>7</sup>, esa belleza se filtra, logrando, quizá por primera vez una comunión no forzada entre jazz y literatura. En los años treinta el poeta inglés W.H. Auden tituló uno de sus poemas *The Age of Anxiety* (La era de la ansiedad). Refería a parte de la atmósfera de esa época en que el jazz estaba cobrando forma adulta y se transformaba en un modo de expresión que no necesita argumentos prestados.

<sup>1</sup> Geoff Dyer: *Pero hermoso. Un libro de jazz*. Amaranto, Madrid, 1997.

<sup>2</sup> Coleman Hawkins: *Body and Soul*, grabado el 2 de octubre de 1939. Bluebird/RCA Víctor.

<sup>3</sup> Julio Cortázar: *Las armas secretas*, 1959, varias ediciones.

<sup>4</sup> Julio Cortázar: *Rayuela*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires y varias ediciones.

<sup>5</sup> Josef Svorecky: *El saxofón bajo*. Alianza Tres, Madrid, 1988.

<sup>6</sup> Boris Vian: *Escritos sobre jazz*. Tomos 1 y 2. Ediciones Grech, Madrid, 1984.

<sup>7</sup> Art Pepper, Laurie Pepper: *Straight Life*. Schirmer, Nueva York, 1979.