

# JAZZ Y LITERATURA

En epígrafe a su libro, *Jazz*, la escritora norteamericana Toni Morrison, la Premio Nobel, pone estos versos:

Yo soy el nombre del sonido  
y el sonido del nombre.

Versos que, a nuestro modo de ver, sugieren ya una relación entre jazz y literatura. Pero seamos más explícitos y asomémonos a una cita de la misma escritora, en otro libro, *Beloved*. Toni Morrison escribe: "Ella desea sentir los dedos de Baby Suggs amasarle la nuca, remodelarla, al decirle: "Déjalos, Sethe. Espada y escudo. Déjalos. Deja. En el suelo, una y otro. En el suelo, cerca del río. Espada y escudo. No busques más la guerra. Deja todas esas tonterías. Espada y escudo."

Ya se nota en la cita que acabamos de leer, que la forma empleada se relaciona con la prédica de las iglesias negras: escansión, repetición, paralelismos, recorte rítmico. El canto se hace palabra y la palabra viene a ser ritmo.

En su *Concierto barroco*, Alejo Carpentier establece un puente claro entre jazz, literatura y religión. Filomeno, un músico negro, exclama: "¡Carajo! Esto se llama escribir para la trompeta. De aquí a que yo pueda tocar eso". Y leía y releía, con admiración, el aria de abajo, escrito por Jorge Federico sobre dos versículos de la Epístola a los Corintios. Y sobre notas que sólo un ejecutante de primera

fuerza podría sacar de su instrumento, estas palabras que parecen cosa de espiritual:

The trumpet shall sound  
and the dead shall be raised  
incorruptible, incorruptible,  
and she shall be changed!  
and she shall be changed!  
The trumpet shall sound,  
the trumpet shall sound.

*Concierto barroco* pg. 78

¿Qué es el espiritual? Literalmente, es una oración cantada. ¿Y el gospel song? Un canto evangélico. Los negros oesteafrikanos deportados a América se agarraron a la religión como un naufrago a un salvavidas. Lo que en el Antiguo Testamento se relacionaba con el pueblo desterrado de Israel cogió para ellos un sentido particular. Para los negros esclavizados, la Tierra Prometida y el Jordán no tenían un sentido geográfico sino espiritual y práctico. En mística de los esclavos, los versículos cobraban el sentido de cadenas que se rompen. Y eso no siempre lo entendían los amos:

Y apareció en grandes truenos, que lo eran de aplausos y exaltación, el prodigioso Luis. Y embocando la trompeta, atacó como sólo él sabía hacerlo, la melodía de *Go down, Moses*, antes

de pasar a la de *Jonah and the Whale*, alzada por el pabellón de cobre hacia los cielos del teatro donde volaban, inmovilizados en un tránsito de su vuelo, los rosados ministriles de una angélica canturía, debida acaso, a los claros pinceles de Tiépolo. Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con *Ezekiel and the Wheel*, antes de desembocar en un Hallelujah Hallelujah.

*Concierto barroco* pg. 82

Los espirituales son un canto colectivo. Hablan en plural de temas religiosos contaminados por las preocupaciones profanas y acuciantes de esclavos que aspiran a la libertad sin atreverse nunca a decirlo de manera abierta. Muchos espirituales tienen un sentido doble.

El jazz nació aproximadamente entre 1875 y 1910, justo después de la Guerra de Secesión. Fue, entre otros, un medio de expresión de comunidades negras distintas y separadas de las blancas y cuya situación político-social no fue modificada fundamentalmente por la emancipación. Después de ésta, los negros norteamericanos vivían en su mundo propio con una cultura e instituciones privativas, en el marco de una situación desigualitaria. El texto de Toni Morrison *Beloved* nos dice hasta la saciedad que los antiguos esclavos han seguido sufriendo antes y después de la Guerra de Secesión. *Beloved* encierra varios elementos de carácter étnico, sociológico, psicológico, etc.

Durante la Guerra, y antes y después de la misma, había visto a negros tan despistados, hambrientos, cansados o desposeídos que era un milagro que recordaran o dijeran cualquier cosa. Quienes, como él, se habían escondido en cuevas y disputado la comida a los búhos, quienes, como él, robaban la comida de los cochinos, quienes, como él, dormían en los árboles de día y andaban de noche...

*Beloved* pg. 97-98

Muy pocos de entre ellos habían muerto en la cama como Baby Suggs y nadie de entre sus conocidos, ni Baby, había vivido una existencia tolerable. Hasta la gente de color preparada: la gente con años de escuela, los médicos, periodistas y empresarios debieron luchar duro. Además de haber debido usar la cabeza para ir hacia adelante, tenían el peso de la raza entera que se cernía en sus cabezas. Hubieran hecho falta dos cabezas. Los blancos eran persuadidos de que cualesquiera fue-

sen sus modales, bajo cualquier piel sombría se escondía una jungla. Aguas rápidas y no navegables, babuinos gritando y balanceándose, serpientes durmientes, encías rojas listas para beber la suave sangre blanca...

Idem. Pgs. 276-277

Todo el dolor acumulado transparente en los gospel, espirituales y blues. Históricamente, el blues viene antes del jazz. Canto melancólico y de recriminación, es la respuesta del esclavo a su situación de inferioridad. El esclavo que labraba en el campo o el obrero que trabajaba en las líneas de los ferrocarriles sentía el deseo de desahogar su pena. El blues es un monólogo de la subjetividad. Condenado a la semiclandestinidad mientras duraba la esclavitud, se opone un poco al espiritual porque trata de asuntos cotidianos y muchas veces obscenos. Con el blues aparecen los músicos, individualizados, los solistas. El blues se canta en singular y el cantante suele descubrir su "yo". El blues es esencialmente una queja que acusa.

En *Rayuela* aparecen dos músicos de blues muy conocidos de principio de siglo: Ma Rainey y Bessie Smith, autora de un blues famoso, *Empty bed blues*, el blues de la cama vacía que habla de soledad, miseria sentimental y angustia.

Oigamos a Bessie Smith ... la paloma en la jaula de bronce.

*Rayuela*, pg. 63

Antes, de leer "libre" (free) de cualquier marco rítmico, el jazz ha respetado el modelo rítmico fijado por el blues, cualesquiera hayan sido la época y el estilo en que se tocó. El blues cuenta la vida y milagros de sus intérpretes en una forma musical de doce medidas. Tenemos un ejemplo en *Rayuela*:

I could sit righthere and think a thousand miles away

I could sit righthere and think a thousand miles away

Since I had the blues this bad, I can't remember the day.

*Rayuela* pg. 89

¿Qué se hacen el jazz y el blues entre las manos de los escritores? Lo que éstos quieren. Así, a sus reflexiones de carácter filosófico, Cortázar asocia la música de varios cantantes de jazz y de blues.



La idea de "barrera" le hace pensar en la voz de Big Bill Broonzy que aborda el tema del racismo con palabras cuya sencillez contrasta con lo serio del tema. Ese es uno de los aspectos del blues: dar a la tragedia un perfume de banalidad. En vez de desarrollar la idea de separación con palabras, Cortázar le deja la palabra a un músico que ha vivido en carne propia la discriminación racial. Uno de los personajes de Rayuela -la Maga- que vivió en su infancia la pobreza y la separación recuerda una experiencia amarga gracias a los sonidos que oye:

De manera que con toda seguridad, Ronald volvería a Big Bill Broonzy, guiado por asociaciones que Oliveira conocía y respetaba y Big Bill Broonzy les hablaría de otra barricada con la misma voz con que la Maga le estaría cantando a Gregorovius su infancia en Montevideo, Big Bill sin amargura, mather of fact:

If you brown, stick around.  
But as you black  
Mm, mm, brother, get back, get back, get back.  
*Rayuela*, pg. 76

En una página de Rayuela, Cortázar utiliza una técnica totalmente surrealista. Asocia las ideas, los objetos y los personajes siguientes: bebida, ausencia de comunicación, la Maga, Gregorovius, Montevideo, Lautreamont, Lester Young, vodka, lagarto, trombón etc. Isidore Ducasse, conde de Lautreamont escribió una obra de fuego en la cual pululaban los tigres, tiburones, monstruos con cabeza humana, etc... Fue el autor de una obra surrealista antes de que apareciera esa corriente literaria. En otro campo y con recursos distintos, Lester Young se rebeló contra formas musicales y propuso una estética nueva. La obra de Lautreamont está llena de excesos, la de Lester Young es de una suavidad impresionante. El choque a distancia de dos adeptos de la innovación formal dan una idea del cariño de Cortázar por lo barroco. Cuando un saxofonista del siglo XX se hace el vecino de un poeta del siglo XIX, nace una impresión de extrañeza. Se puede pensar aquí en el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección. En el texto que vamos a citar, la manera como se suceden las imágenes no obedece a ninguna lógica causal. Todo parece ser desafío a cualquier comprensión lógica:

Juntó las manos, separando apenas los pulgares; un perro empezó a abrir la boca en la pared y a mover las orejas. La Maga se reía. Gregoro-

vius le preguntó cómo era Montevideo, el perro se disolvió de golpe, porque él no estaba bien seguro de que ella fuese uruguaya; Lester Young y los Kansas City Six ... sh ... (Ronald, dedo en la boca)

- Por supuesto -dijo la Maga- son cosas que se visitan tomando el ómnibus que va a Pocitos.

- ¿Y la gente conoce bien a Lautreamont en Montevideo?

- ¿Lautreamont? -preguntó la Maga-

Gregorovius suspiró y bebió más vodka. Lester Young, saxo tenor, Dickie Wells, trombón, Joe Bushkin, piano, Bill Coleman, trompeta, John Simmons, contrabajo, Jo Jones, batería. Four O'clock drag. Si, grandísimos lagartos, trombones a la orilla del río, blues arrastrándose, probablemente drag quería decir lagarto de tiempo, arrastre interminable de las cuatro de la mañana o completamente otra cosa. "Ah, Lautreamont" decía la Maga recordando de golpe.

- Sí, yo creo que lo conocen muchísimo.

- Era uruguayo, aunque no lo parezca.

- No parece -dijo la Maga, rehabilitándose.

- En realidad, Lautreamont... Pero Ronald se está enojando, ha puesto a uno de sus ídolos. Habría que callarse, una lástima. Hablemos muy bajito y vd. me cuenta Montevideo.

*Rayuela* pg. 58

Rayuela es un enorme campo de experimentación en el que Cortázar trata de alcanzar la literatura por los recursos más diversos. Entre estos figura el jazz, que Cortázar contempla con ojos de poeta. Hay poesía cada vez que el hombre les presta a las cosas su alma y teje entre significantes y significados asociaciones semánticas y fonéticas simultáneas:

el jazz como un pájaro que migra o emigra, o inmigra o transmigra, saltabarreras, burlaaduanas, algo que corre y se difunde ...

*Rayuela* pg. 88

Cuando habla de Louis Armstrong, Cortázar se vale de imágenes privativas del mito. El mito no explica, funda. Visto por Cortázar, Armstrong resulta ser un héroe mítico, capaz de violar tabúes, trabas, inhibiciones, etc... Dueño de un lenguaje entendido por todos, Armstrong es el que permite la conciliación de los contrarios. El tiempo que dura un solo de Armstrong equivale a los instantes en que todos los hombres rechazan en el fondo de su memoria a todos los Césares y todos los Terrores para recordar que al principio del mito reinaban entre los humanos la fraternidad y la solidaridad.

Bajo la pluma de Cortázar, Armstrong se transfigura en una enorme metáfora en la cual los hombres olvidan sus diferencias y discrepancias:

Y Satchmo en todas partes con el don de la ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los mitos nacionales, a la tradición inviolable, al idioma y al folklore: una forma arquetípica, algo de antes, de abajo que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precisamente los devuelve a un origen traicionado.

*Rayuela.* pg. 88

La evocación de la figura de Coltrane, otro músico famoso por el congoleño Emmanuel Dongala descubre la simpatía del escritor por el saxofonista, rodeado de la aureola de un apóstol. Dongala percibe a Coltrane con los ojos de un creyente frente a un profeta que le acaba de convertir:

John Coltrane estaba ahí en medio de su cuarteto como un gran sacerdote iluminado. Los sonidos, las frases, las armonías, las pasiones, los gritos volaban de aquel saxófono, como un mar en furia se arroja a los acantilados. Notas corriendo unas tras otras, de tal modo que uno tenía la impresión de escuchar racimos de sonidos que se deslizaban unos contra otros, quantas sonoras escapaban de un núcleo interior en fusión.

*Jazz y vino de palma* pg. 146

¿Qué significa el jazz para Dongala? Mucho y poco a la vez. Una parte de la historia propia y otra de las señas de identidad. Nostalgia y terapia. Nos dice:

Cuando llegué de mi Africa natal, no conocía sino vagamente la música clásica de Armstrong, de Ellington o de Bessie Smith y Scott Joplin entre otros. Me gustaba mucho además y hasta tenía algunos discos. Encontraba esta música emocionante y cada vez que escuchaba esas viejas piezas, se me dibujaban inevitablemente en la memoria las grandes plantaciones de algodón, los barcos de vapor que remontaban el Missisipi, San Luis, Kansas City, Chicago y en fin Harlem, New York. Cuando me sentía triste, me hundía en el alma profunda y dolorosa de Billie

Holliday o de Ma Rainey. A la inversa, brincaba en los ritmos alegres de Fats Waller o Willie Smith el león. De hecho, para mí, esa música era un museo en que volvía a encontrar una parte de la historia de nuestro pueblo, pero también un callejón sin salida.

Idem pgs. 137-138

En su cuento corto, *Jazz y vino de palma*, Dongala imagina una crisis internacional. Unos seres misteriosos con cabellos verdes, bajados de objetos volantes no identificados invaden la tierra y largan bombas sobre Kinshasa, Brazzaville, Washington y Moscú. La ONU se reúne para examinar el caso. Dice Dongala:

El delegado de Kenia se levantó para sugerir que como lo quería la tradición africana, se debía tratar de encontrar al jefe de la tribu de los invasores: se le pediría que se invitara a los más ancianos de entre ellos a sentarse en torno al gran árbol en la plaza central del pueblo, así se podría hablar frente a unas calabazas de vino de palma.

Idem. pg. 122

La solución surte efecto ya que la inspiración visita a los hombres reunidos. Y Dongala suelta la chispa del humorismo: la verdad está en el vino de palma. In vino veritas:

Jazz y vino de palma. El vino de palma los ponía en un estado muy receptivo (resultado de los estudios hechos en los Laboratorios de Beaujolais en Francia) y adoraban beberlo. La música de John Coltrane los echaba en un estado catatónico primero, luego en una especie de nirvana (Laboratorio de Katmandu en Nepal), lo que permitía luego a la música cósmica de Sun Ra volatilizarlos (Laboratorio Wernher Braun en los Estados Unidos en colaboración con los laboratorios Gagarín de Moscú) Puesto esto aparte, nada importaba, ya no se les podía herir, ni traspasar, ni quemar. No les gustaba ni el whisky, ni el agua, ni las mujeres. Nada. Jazz y vino de palma.

Idem. Pg. 122

Se grabaron en secreto millones de discos de John Coltrane. Jamás la agricultura tropical y la industria del vino de palma conocieron tal auge y jamás el mundo necesitó a tantos pedólogos y agrónomos. En todos sitios se trataba a Sun Ra como a un rey y jamás su orquesta solar tuvo tanto trabajo.

Idem pg. 123

El humor es otra faceta del jazz y del blues en que se suele aparentar temple mientras está sangrando el corazón. Desde este enfoque, el texto del portugués Antonio Lobo Antunes tiene muchos puntos de entronque implícitos con la filosofía, el universo de los artistas de jazz por un lado y con la estructura y el contenido de este género particular que es el blues. *Os cus de Judas* es un blues bastante largo.

Varios elementos del marco de esta novela como los procedimientos narrativos recuerdan la manera cómo viven y cantan los músicos de jazz y de blues. En efecto, todo pasa en la novela de Lobo Antunes en un bar (lugar donde trabajan habitualmente los músicos negroamericanos). Un hombre (narrador, músico) cuenta su pesadilla (el tema del músico, del novelista) a una mujer (el público para el músico, el lector en literatura) que le escucha y cuyas reacciones son referidas por el narrador. La historia del narrador dura toda una noche (el tiempo que pasan los músicos de jazz y de blues para cumplir con su trabajo). El narrador llama, interroga a su interlocutora como el cantante de jazz o de blues apostrofa al público. Un diálogo se establece así aunque sea en un solo sentido entre el narrador (el músico, el novelista) y el destinatario (el lector, el público):

Espere, le voy a acompañar hasta la puerta. Perdóneme el tiempo que pongo a levantarme; en vez de una mala educación, no vea en eso sino el lamentable resultado de un exceso de whisky, de la noche sin sueño y de la emoción de mi larga narración que llega a su fin.

*Judas* pg. 208

Pero tal vez lo que acerca más al narrador de Judas a los negros norteamericanos sea la experiencia de la guerra. Los africanos atravesaron el océano a pesar suyo. Antonio Lobo Antunes y varios soldados portugueses se encontrarán a partir de 1971 en el infierno de Angola a defender intereses que no eran suyos. El narrador de Judas cuenta los recuerdos siniestros de veintisiete meses de esclavitud en Angola, que le traumatizaron y llenaron de angustia y vergüenza. Una guerra que él no deseaba y en la cual no tenía fe.

Por sus acentos, Judas es un largo lamento, una acusación contra el régimen colonial portugués que mandó a varios de sus hijos contra los de otro pueblo. Sin quererlo, los soldados lusitanos se encontraron en la situación del esclavo negro perdido en un continente que no era el suyo:

Te conocí en Cago Coutinho, un sábado por la mañana, cuando las lavanderas venían a la tapia a devolver la ropa de los soldados y quedaban acurrucadas, mientras esperaban, en un declive, cerca del paso de nivel desmantelado cerca de la puerta de armas, pero que se aparentaba al saxófono de Charlie Parker cuando no grita su odio por el mundo cruel y ridículo de los blancos.

Idem. Pg. 161

A. L. Antunes protestó contra su condición de soldados del colonialismo portugués como los negroamericanos protestaron contra su condición de esclavos y de ciudadanos de segunda categoría. Lo hizo con palabras como lo hicieron los músicos con sus sonidos:

... me parece oír, la risa brusca y orgullosamente libre de los Luchaz que estalla cerca de mí como la trompeta de Dizzie Gillespie brotando del silencio con la impetuosidad de una arteria que se rompe.

Idem. pg. 205

Como en el blues, el narrador es a la vez sujeto y objeto de su propia irrisión. El personaje sufre y el lector aprecia los torrentes de invención verbal que se escapan de la pluma del narrador. La broma esconde una amargura subyacente:

Deberíamos todos llevar tirantes para que el calzón nos cayese un poco menos en los talones.

Idem. pg. 83

La figura de Dizzy Gillespie como la de Charlie Parker, asoman a las páginas de Museo de Cera de José María Álvarez. Este evoca con nostalgia y ternura el recuerdo de las grandes músicas del mundo pasado como el de las grandes cantantes de blues y de jazz en un poema intitulado *Persecución y asesinato de Billie Holliday*. En dicho poema J. M. Álvarez vuelve a entroncar con el tema horaciano del *Ubi sunt* con un verso que se repite al final de cada estrofa como un estribillo:

*Lil Green y la gran fiesta de los desesperados  
Y Billie Holliday, la doncella de los burdeles,  
Que asesinaron en New York  
Dónde están, oh noche soberana?  
Pero y nosotros que tanto las amamos?*

*Museo de Cera* pg. 137

Hoy día, el jazz tiene aceptación. No siempre fue así. La aparición del jazz y sus derivados (el fox-trot, el charleston, el black bottom, etc.) despertó extrañeza y significó escándalo en algunos círculos sociales, en Francia, en Estados Unidos y en las islas.

Tal vez sea por el rechazo que provocaba porque el jazz atrajo a algunos escritores de vanguardia a principios de siglo. Agustín Espinosa, el autor de *Crimen* consideraba el jazz como un mito de igual categoría que la gran ciudad o el cine. En uno de sus artículos publicado en 1933 e intitulado, "El elogio de la tía Marieta", considera el siglo veinte como el "siglo del cinema y del jazz".

El jazz le permite a Espinosa dejar la rienda suelta a la imaginación y en *Lancelot 28º-7º* dibuja el perfil de un San Miguel que "baila el charleston sobre la barriga del diablo", escena que se le antoja luego como "una lección para Josefina Baker".

Su compañero de generación, José Bergamín en *Tres escenas en ángulo recto* (1924) traza las semblanzas de un Don Juan que visita Nueva York acompañado por el Diablo. Bergamín escribe:

el Diablo pide una guitarra y canta acompañado por el jazz

Para los escritores españoles de los años 20/30 que se interesan por él, el jazz está asociado a lo nuevo.

### CONCLUSIÓN

¿Será extraño que el jazz atraiga a poetas, novelistas y ensayistas? No, en realidad si se piensa que todas las artes son hermanas y si se recuerda que el arte musical tiene una influencia sobre el arte literario. Todos los creadores son solidarios lo sepan o lo ignoren. Y si lo dudan, venga esta reflexión de John Coltrane: "Pienso que la música, como expresión del corazón humano o del mismo ser humano, expresa *lo que pasa*. Pienso que lo expresa toda la expresión humana en el momento preciso en que se está expresando". ¿No puede decirse lo mismo de la literatura? Existe una complicidad entre todos los creadores y uno de los que lo han entendido fue el saxofonista Ornette Coleman quien habló hace algunos años de "convergencia de las estéticas".

