

Litoral

La poesía del **JAZZ**



Litoral

**Revista de la Poesía,
el Arte y el Pensamiento**

En memoria de José María Amado

Dirige
Lorenzo Saval

Adjunta a la dirección
María José Amado

MAQUETACIÓN Y DISEÑO
Lorenzo Saval y
Miguel Gómez Peña, S. L.

Asesor literario
José Antonio Mesa Toré

EDITA
Revista Litoral, S. A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Pilar Salado
Urb. La Roca, 107 C
29630 Torremolinos. Málaga
Tel. 95 238 82 57
Fax. 95 238 07 58
litoralr@teleline.es
www.apex-es.com/litoral

DISTRIBUCIÓN

Les Punxes
Sardenya, 75-81. 08018 Barcelona
Tel. 93 485 63 80
Fax 93 300 90 91
punxes@fedecali.es

A. Machado Libros, S. A.
(Comunidad de Madrid y Castilla La Mancha)
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid
Tel. 91 468 10 11
Fax 91 468 10 98
visordis@visordis.es

IMPRIME

Graficas San Pancraccio, S. L.
Orotava, 17. 29006 Málaga
Tel 95 234 24 00/04

COMPOSICIÓN

MGP S. L.
Paseo de Reding, 45, 1ª 4B
29016 Málaga
Tel./fax. 95 260 28 73
mge-mn@teleline.es

D. L.: MA-128-1968
ISSN: 0212-4378
CIF: A-29183050
VAT-ES-29183050
ISBN: 84-923510-4-7

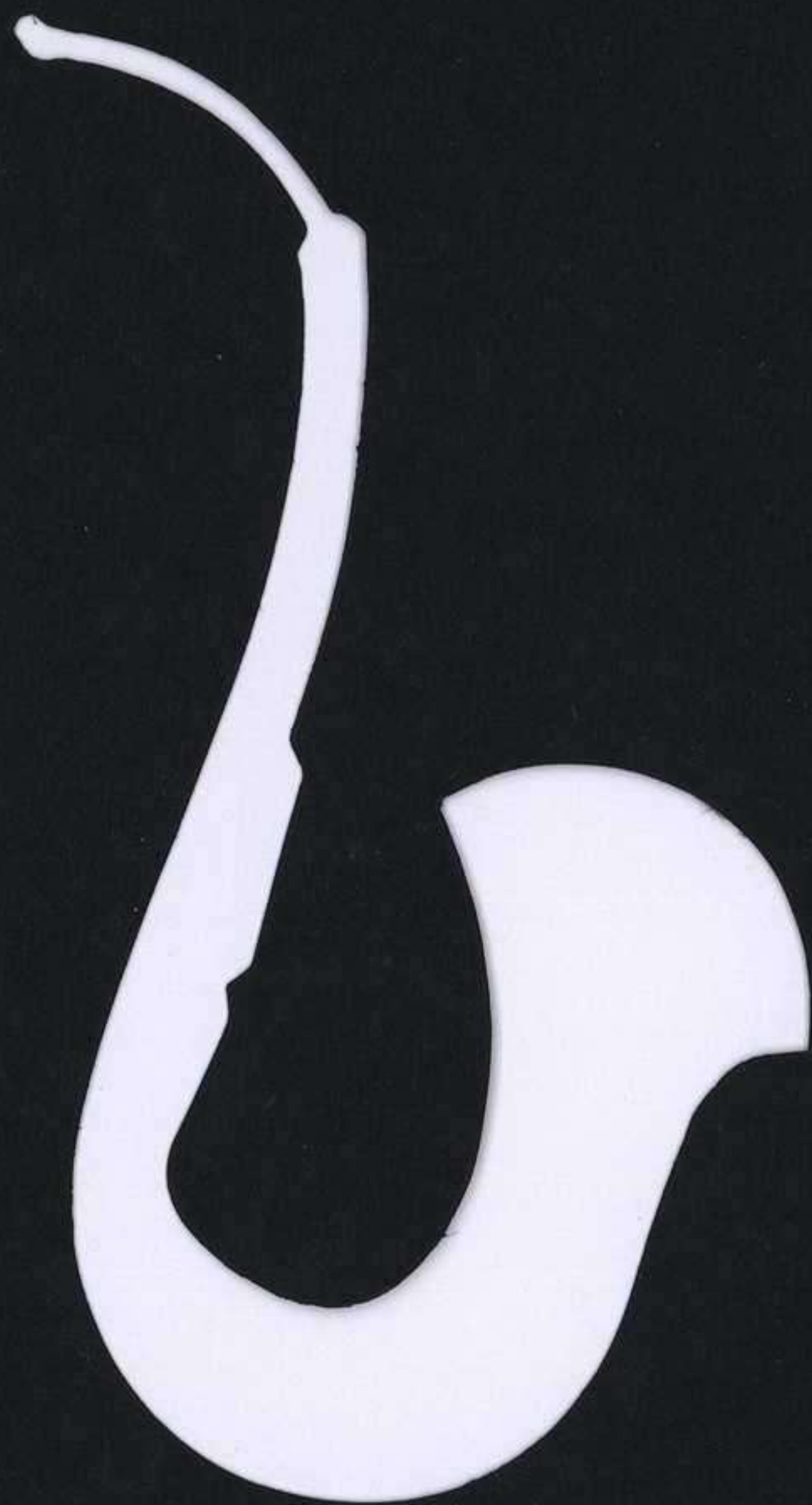
Cole, Mahalia Jackson, Earl Hines,
Car Peterson, Bill Evans, Cecil Taylor,
Christian, Benny Goodman, Louis Armstrong,
Davis, Chet Baker, Don Cherry, Wes
Parker, Sonny Rollins, Stan Getz, Jo
n, Elvin Jones, Tony Williams, Ker
ans, Archie Shepp, Ray Charles, Sis
ler, West Montgomery, John McLaugh
Helen Merrill, Carmen Mac Rae, Be
on Thomas, Hank Jones, John Lew
ny Burrell, Laurindo Almeida, Tal F
Big Bill Broonzy, Artie Shaw, Pee W
fford Brown, Lee Morgan, Kenny D
tt Cobb, Dexter Gordon, Wardell Gr
smond, Warne Marsh, Leo Parker, B
igan, Bud Shank, Bob Cooper, Boo
Chico Freeman, Jo Jones, Roy Hayn
ry Burton, Mike Mainieri, Cal Tjad

227-228



EL TIORRAL

REVISTA DE LA POESÍA, EL ARTE Y EL PENSAMIENTO





CHARLES DEMUTH, *Negro Jazz Band*, 1916



La poesía del *Jazz* / Sumario

EDITORIAL 4

PRESENTACIÓN 6

por Pere Rovira &
Josep Ramón Jové

VIDAS DE JAZZ 9

Fragmentos

Louis Armstrong 10
Bix Beiderbecke 13
Duke Ellington 17
Billie Holiday 20
Lester Young 24
Sarah Vaughn 27
Charlie Parker 28
Chet Baker 31
John Coltrane 35
Miles Davis 36
Dizzy Gillespie 39
Billy Taylor 40

HISTORIAS DE JAZZ 45

R. Gómez de la Serna 46
Jorge Guillén 48
Boris Vian 50
Julio Cortázar 53

Ralph Ellison 56

Toni Morrison 58

James Baldwin 59

Jack Kerouac 60

Jean Rhys 62

Jean Paul Sartre 64

F. Scott Fitzgerald 65

Juan Marsé 67

Lorenzo Saval 68

José A. Garriga Vela 72

José Antonio Mesa Toré 76

LA POESÍA DEL JAZZ 81

José Moreno Villa 82

Pedro Salinas 84

Federico García Lorca 85

José María Hinojosa 87

Luis Cernuda 88

Joan Salvat Papasseit 90

Julio Cortázar 91

Gabriel Celaya 92

Ángel González 93

Francisco Brines 94

Jaime Gil de Biedma 96

Antonio Gamoneda 98

José María Fonollosa 100

Joaquín Marco 101

Manuel Vázquez Montalbán 102

José M^a Álvarez 103

Joan Margarit 104

Pere Gimferrer 106

Luis Alberto de Cuenca 107

Antonio Martínez Sarrión 108

Miguel Fernández 109

Francisco Díaz de Castro 110

Álvaro Salvador 112

Javier Egea 113

Antonio Jiménez Millán 114

Luis García Montero 115

Ángeles Mora 116

Enric Sòria 118

Felipe Benítez Reyes 119

Carlos Marzal 120

Vicente Gallego 121

Juan Manuel Villalba 122

Alexis Díaz Pimienta 123

José Luis González Vera 124

Justo Navarro 125

Pere Rovira 126

POEMAS DE JAZZ 129

Cesare Pavese 130

Jack Kerouac 134

W. H Auden 136

Gregory Corso 139

Philip Larkin 140

Frank O'Hara 143

William Mathews 144

Langston Hughes 146

Robert Creeley 148

Ted Berrigan 150

David Henderson 151

Jim Brodey 152

Quincy Troupe 154

Allen Ginsberg 155

Lewis Allen 156

Bertolt Brecht 158

ECOS DE JAZZ 161

Javier de Cambra 164

Jordi Falgas 172

Carlos Sampayo 176

Antonio Jiménez Millán 181

Jordi Jové 197

Josep María Nadal 203

Víctor Obiols 213

Andrew Rathbun 218

Guillermo Busutil 220

Josep Ramón Jové 223

ÁLBUM FOTOGRÁFICO 230

por Herminia Sirvent

CANCIONES 249

Versiones

TXEMA MARTÍNEZ INGLÉS

I *As time goes by* 251

II *Georgia on my mind* 252

III *April in Paris* 253

IV *Fine and mellow* 254

V *Dont explain* 255

VI *God Bless the child* 256

VII *There aint nobodys business
if i do* 257

VIII *Careles love* 258

IX *Basin street blues* 259

X *My one and only love* 260

XI *Embraceable you* 261

XII *Lush Life* 262

XIII *Bewitched* 263

XIV *Body and soul* 264

XV *Moon River* 265

XVI *Lets fall in love* 266

XVII *Lover man* 267

XVIII *Canal Street blues* 268

XIX *Good morning,
heartache* 269

XX *I get a kick out of you* 270

UNA CIERTA ICONOGRAFÍA

DEL JAZZ 273

por Federico García Herraiz

EL DISEÑO GRÁFICO

EN EL JAZZ 282

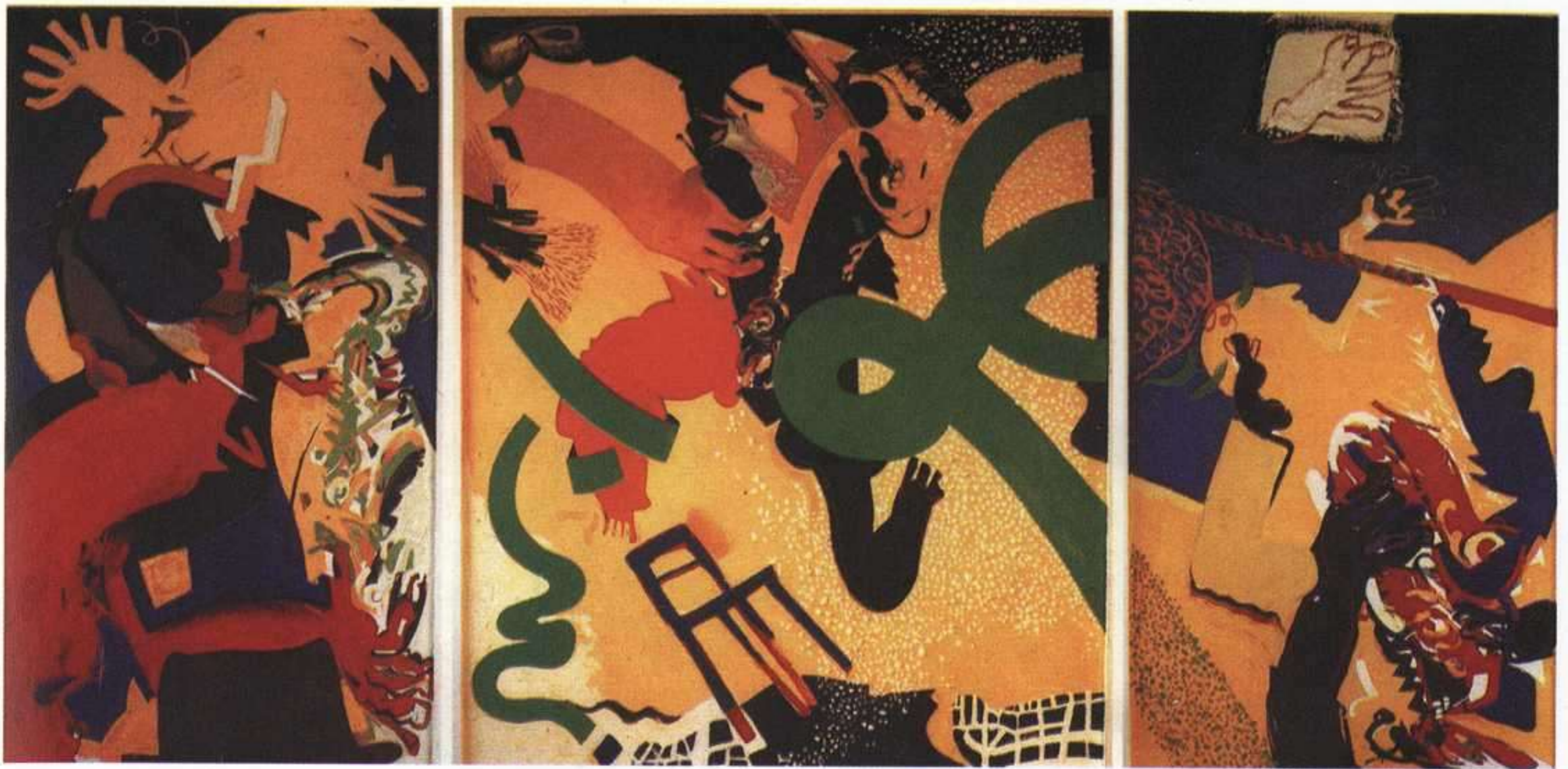
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 294

COLOFÓN 299

Ojos de MILES DAVIS

PAUL GRUN WALDT, *Variété*, 1925

Si existe alguna palabra que sólo al pronunciarla asocie sensualidad y ritmo y que por sí sola sostenga una manera de vivir y de pensar, esa es la del jazz. El jazz es música, pero también es poesía, un lenguaje que revolucionó nuestras vidas cuando surgió y que se mantiene aún en esa misma actitud. Es un estado del ser, una locura, un comportamiento que vivimos y que nos marca a todos los que nacimos en ese siglo de las vanguardias históricas, como recordaremos al xx. ¿Por qué? Porque el jazz es la primera libertad de muchos silencios, el grito, el poder decir que los dioses se están riendo de nosotros, como escribió Langston Hughes. Y ese grito, esa palabra en libertad, que nace de lo más hondo y negro del corazón y que como una borrachera a veces suena a tristeza y a veces a alegría, tiene un poder de seducción ante el que ningún espíritu sensible puede mostrarse indiferente. Porque además el jazz es una de las pocas artes en las que podemos ser espec-



MICHAEL SCHILP, *Figura con saxofón*, 1987.

tadores del instante creador, con sus frecuentes y deslumbrantes improvisaciones. Humo, alcohol, ambientes cálidos son inseparables de esta música porque la verdadera poesía parece surgir siempre de la noche, en la intimidad y bajo la bruma que envuelve los sueños en una luz misteriosa, como la de las desiertas calles mojadas por la lluvia.

Así, no es extraño que el jazz haya seducido con su magia y su profundidad a la literatura, al cine, a la pintura y a las demás artes. Sus historias, tiernas y violentas, han sido retratadas en obras memorables: poemas donde detrás de la voz del poeta escuchamos el auténtico sonido de un saxo, páginas de novela que recrean la atmósfera de un club, cuadros que atrapan el ritmo, películas en las que los sueños se tornan en pesadillas y tantas y tan variadas sensaciones que nunca podremos olvidar.

De todo ello, del jazz como manifestación musical y de su importante influencia sobre el arte y la vida, hemos querido dejar constancia en este número de la revista, trayendo a sus páginas apuntes biográficos, anécdotas, historias, fotografías, letras, poemas, cuadros, carteles, portadas de discos y todo aquello que vibra en la emoción inigualable de esta música.

De la misma manera que concluimos una década, la de los ochenta, con la publicación de la *Poesía del Rock*, nos ha parecido acertado, por cuanto hemos dicho, terminar este siglo con su antecedente en el tiempo, el jazz.

Le debemos a Pere Rovira y a Josep Ramón Jové esta idea y el entusiasmo con el que han puesto por escrito la voz de los instrumentos.

Y, por supuesto, le debemos a todos los *jazzmen* el habernos hecho sentir que nuestras vidas tenían algo de luz en mitad de la noche.



WILLIAM CLAXTON, *Dancing Trumpets*, 1954

PRESENTACIÓN

El homenaje que en este número de *Litoral* queremos rendir a la poesía del jazz empezamos a proyectarlo en un lugar que ya no existe: la *Sala Europa*, de Lleida, escuchando a Lee Konitz, a Randy Weston, a Roy Hargrove, y a otros grandes músicos que pasaron por aquel escenario, gracias a la tenacidad, en muchos casos temeraria, de unos cuantos amigos del jazz para los que resultaban imprescindibles las noches de la música, sus instantes de complicidad, los intercambios de miradas que transmitían la certeza de estar viviendo juntos un momento irrepetible. A veces, los músicos reían por lo bien que les estaban saliendo las cosas, y todo parecía ir al ritmo de una carcajada feliz: el hielo de los vasos, los ojos de las chicas, las manos aplaudiendo, los silbidos y las voces de entusiasmo, hasta las piernas más perezosas se movían, y la luz de los focos bailaba con el humo y volaba hasta la cara sudada del solista y brillaban las gotas de sudor como partículas de un espejo roto.

La poesía del jazz, claro está, es inseparable de la música. Las canciones se escriben para ser escuchadas, no para ser leídas, y cuando se convierten en jazz (porque son bastantes las piezas clásicas del jazz que no nacieron destinadas a serlo), el intérprete las recrea hasta hacerlas casi más suyas que del compositor. «Me han dicho que nadie canta la palabra *hambre* como yo. Ni la palabra *amor*, escribe Billie Holiday en sus memorias. En realidad, nadie cantaba ninguna palabra como ella: la voz de

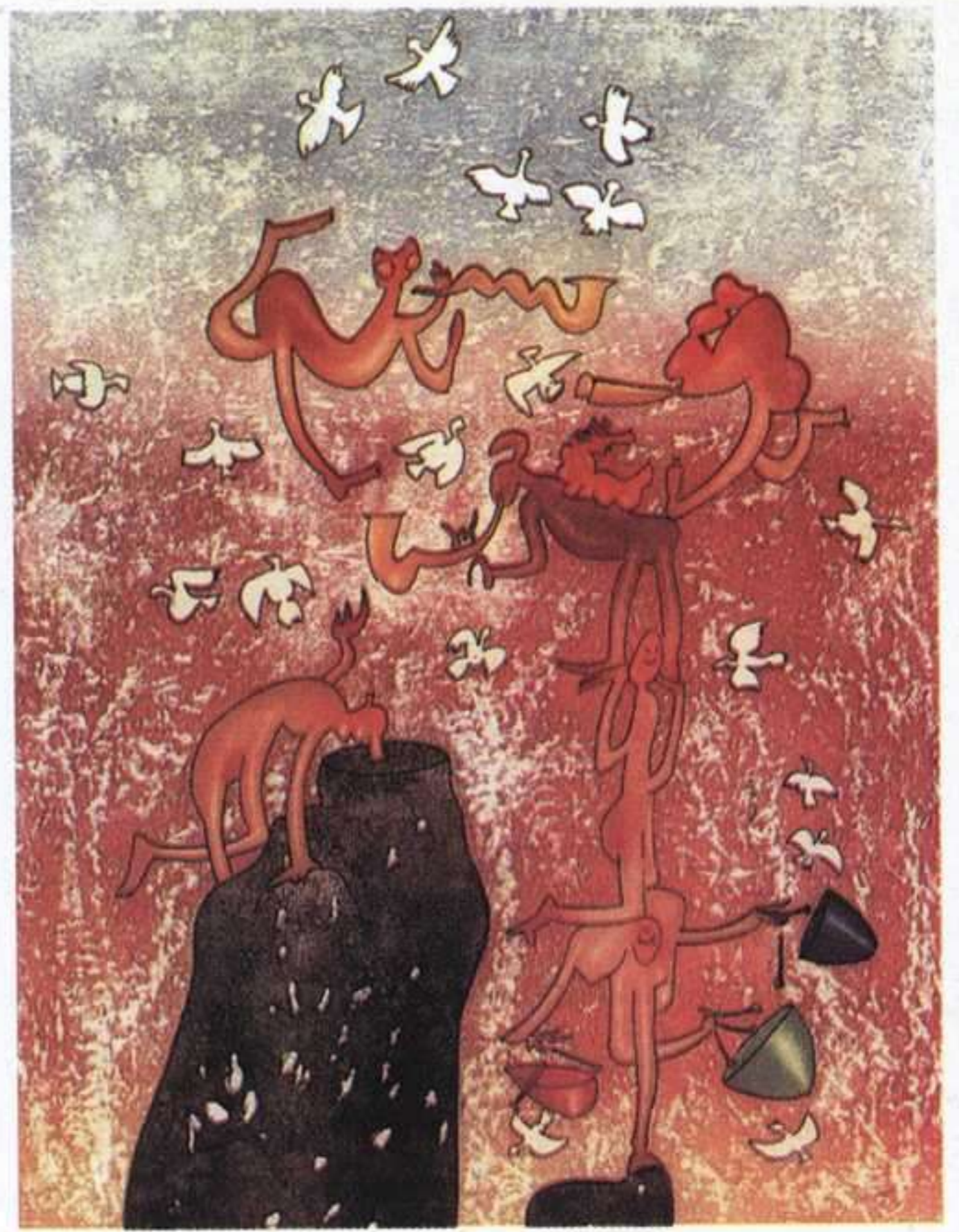
Billie es capaz de convertir cualquier cancioncilla insulsa en algo estremecedor, una cursilería en ternura, la ridiculez en ironía. Algo parecido sucede si la letra de esa canción cede su lugar a las notas del saxo alto de Charlie Parker. Incluso una obra como «Las hojas muertas» pierde sus palabras sin lamentarlo demasiado, si se ocupa de ella la trompeta de Miles Davis. Pocas de estas cosas pueden quedar sobre el papel. La poesía del jazz depende de la voz, de los instrumentos, de una interpretación en la que el artista combina la libertad con la sabiduría para ofrecer algo que nunca ha sido ni volverá a ser igual.

Esta poesía sonora sólo se conserva en los discos, naturalmente, pero donde mejor vive es en la fugacidad de los conciertos, en la sensación de cercanía que regala un pequeño club atiborrado de público, cuando parece –esto no siempre ocurre– que la música nos escoge y nos convence de que está sonando sólo para cada uno de nosotros. Quizá porque en realidad el saxo o el piano ya no creen tocar más que para sí mismos. Es el engaño que la poesía necesita, y en este caso, no dura más que lo que dura, y no puede perdurar.

Tal vez sea ése uno de los motivos que llevan a los poetas a escribir sobre jazz. Pero hay otros: desde la atracción por ciertos aspectos de la mitología del género, hasta la necesidad de una declaración política, pasando por los hechizos de la nocturnidad manchada, o la simpatía por lo marginal, el jazz ha sido tema o trasfondo de mucha literatura. De igual modo, nunca han faltado los músicos que han querido ofrecer jazz a la poesía, a veces en casos, en principio, impensables, que dieron resultados estupendos: pensemos por ejemplo, en Charles Trénet y Paul Verlaine, o en Leo Ferre y Baudelaire.

En las páginas de la revista *Litoral*, el jazz y la poesía pueden encontrarse con toda naturalidad, puesto que algunos de sus primeros y más ilustres colaboradores, como Federico García Lorca o Luis Cernuda, quisieron que el jazz entrase en sus obras, fascinados por la libertad y por la belleza distinta que hallaban en esa música y en lo que la rodeaba. Creemos que por eso Lorenzo Saval y todo el equipo de la revista acogieron también con naturalidad entusiasta nuestra idea. Sin su estímulo, sus cariñosas riñas, y sin el talento que Lorenzo pone en los detalles de cada página, *La poesía del Jazz* probablemente sería aún un tema nuestro de conversación, para beber la última copa tras un concierto memorable.

Desde el alborozado *Jazzbandismo* de Gómez de la Serna, hasta las obras de los poetas más recientes, el jazz ha estado siempre presente en la poesía española. Como es lógico, hemos prestado una especial atención a esa presencia, que para nosotros no representa exotismo alguno, sin limitarnos estrictamente a los poemas en que se alude al jazz, pues nos ha parecido que, en algunos casos, éste había dado la atmósfera del poema o había incidido en una determinada manera de concebirlo. La muestra que damos de la poesía del jazz en otras lenguas ha tenido que ser más restringida, por razones obvias de espacio, pero hemos procurado incluir los poemas que resultan imprescindibles, por su calidad o por su representatividad. Hay que destacar aquí la labor del poeta Txema Martínez, quien ha traducido, con rigor y con la flexibilidad necesaria, la mayoría de los poemas en lengua inglesa y las letras de las canciones.



ROBERTO MATTA, *Jazz I y Jazz II*, 1975

En el apartado de ensayos hemos tenido la suerte de poder contar con autores que han sabido unir la pasión por el jazz y la poesía con la erudición y la lucidez y con una escritura ágil y brillante. Gracias a todos ellos. Y gracias a la magnífica fotografía Herminia Sirvent, que tan bien escucha el jazz con su cámara, por facilitarnos el álbum de imágenes que reproducimos.

Proyectamos este número de *Litoral* pensando sobre todo en la vitalidad del jazz y de la poesía y en la atención que debemos a unas relaciones tan creativas como las suyas. Las voces agoreras suelen repetir que ni la poesía ni el jazz pueden aspirar a algo más que a una supervivencia precaria, en pequeños círculos minoritarios. Creemos que las obras de los músicos que nos han prestado momentos de sus «vidas de jazz» y las de los poetas que nos han prestado sus poemas desmentirán esa opinión. Por esto, a ellos dedicamos nuestro mayor agradecimiento. Como quiso decir Gautier, el poema sobrevive a la ciudad, y además, ¿qué sería de la ciudad sin las palabras bellamente dispuestas y sin la buena música?

JOSEP RAMÓN JOVÉ & PERE ROVIRA



JEAN DUBUFFET, *Gran Jazz Band*, 1944

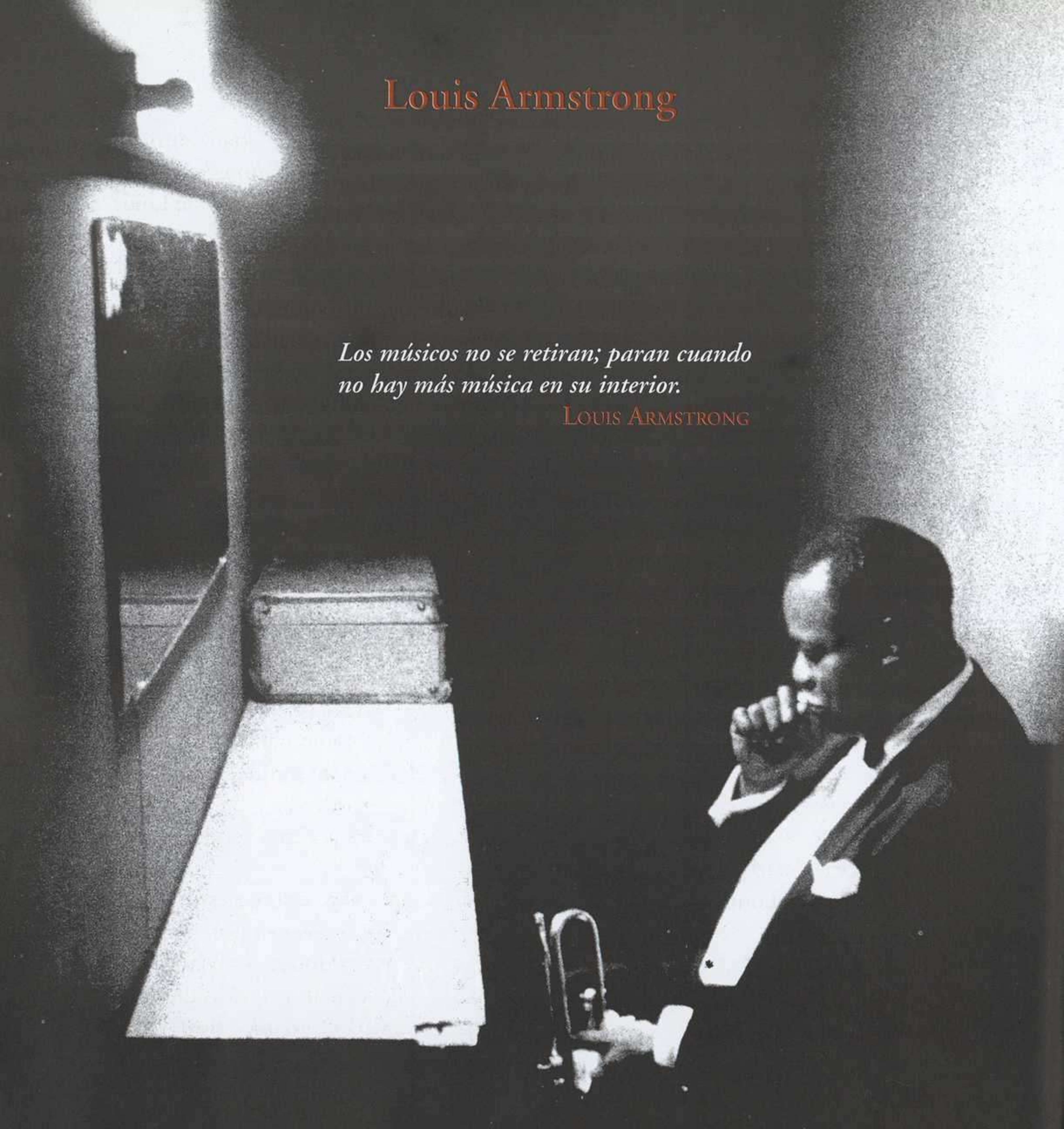
VIDAS DE *JAZZ*

Louis Armstrong
Bix Beiderbecke
Duke Ellington
Billie Holiday
Lester Young
Sarah Vaughan
Charlie Parker
Chet Baker
John Coltrane
Miles Davis
Dizzy Gillespie
Billy Taylor

Louis Armstrong

Los músicos no se retiran; paran cuando no hay más música en su interior.

LOUIS ARMSTRONG



La versión de Louis de «Mack the Knife», por cierto, fue víctima de la censura. Quitado de la radio en los Estados Unidos e Inglaterra, por las llamadas malas palabras, el disco, sin embargo, ha soportado y se ha convertido en un estándar, el único caso que conozco de un disco single convertido en *éxito* sin tocar el aire.

Es una canción fascinante, y por eso la prefiere Louis. George Avakian, entonces productor de la Columbia Records, la escuchó en la producción *off-Broadway* de *La ópera de tres centavos* y puso al trombonista Turk Murphy, gran admirador de Louis, a hacer un arreglo para él.

La canción, como se recordará, es una letanía de corrupción, el relato musical de un chulo Mack «The Knife» («el navajas») McHeath, que mata un hombre a puñaladas, le roba y gasta todo su dinero en putas. Fue escrita por Kurt Weill y Bertolt Brecht, nacida de la misma de vicio, corrupción y desesperación que marcó el bajo mundo del Berlín de los primeros años veinte. Armstrong la cantaba con tal convicción que parecía escrita para él. Y, de alguna forma, era así, porque Mack the Knife trata de la gente con la que Louis Armstrong creció, su niñez fue una versión negra de la canción de Brecht. Y su natural afinidad con la letra nos dice muchas cosas de Louis y nos proporciona un atisbo a lo de detrás de su máscara.

En realidad, Louis Armstrong, fue un delincuente juvenil con expediente policial. Arrestado dos veces en Nueva Orleans cuando era un adolescente y sentenciado a un año en un lugar llamado Jones Orphanage, una especie de reformatorio para jóvenes negros. En su autobiografía habla de su juventud con la misma franqueza que Charles Evers cuando, recientemente, anunció su candidatura a gobernador de Mississippi y habló de su carrera como contrabandista de licores, jugador y chulo. Como Evers, Louis no ofreció excusas. Contó todo como había sido.

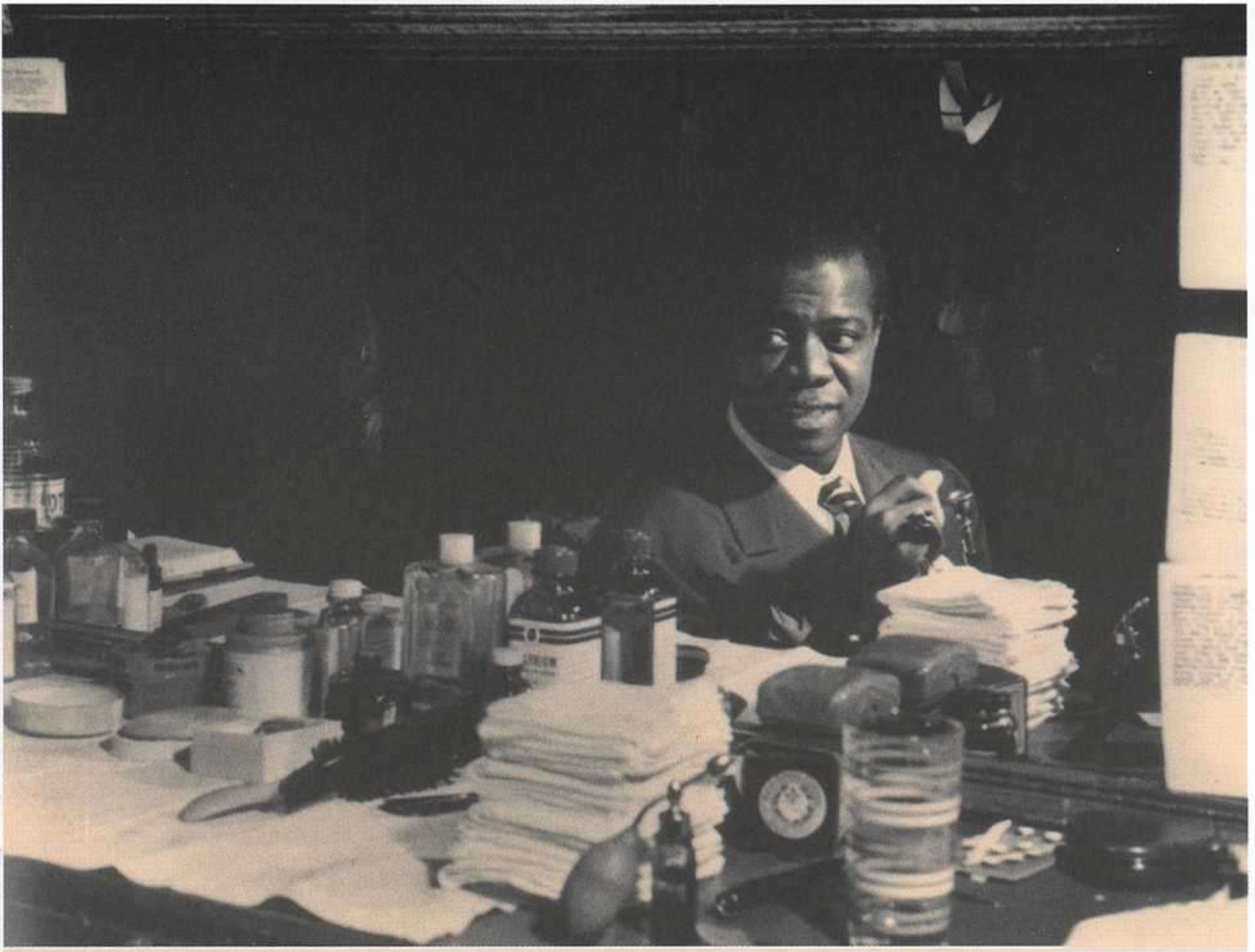
Tras la desaparición de su padre, Louis escribió: «mi madre se fue a un sitio en Liberty y Perdido Street, un vecindario ocupado por prostitutas baratas que no ganaban tanto dinero como las de Storyville. Si mi madre anduvo vendiéndose o no, no podría decirlo».

Sin embargo, Louis recuerda que ella se iba días enteros y su niñez estuvo llena de una sucesión de «padrastrós». «Recuerdo, por lo menos, seis», escribió.

«Cuando tenía cuatro o cinco años —todavía usando faldones— vivía con mi madre en un sitio llamado Brick Row —un montón de cemento, cuartos de alquiler... Y justo en medio de éste, en Perdido Street, estaba el «Funky Butt Hall». Viejo, derrotado, con rajaduras en las paredes. Los sábados por la noche, Mamá no nos encontraba porque íbamos a escuchar aquella música. Antes del baile, la banda tocaría media hora, más o menos, y nosotros, niños pequeños, hacíamos todas nuestras danzas.

«Luego teníamos que mirar por las grietas de las paredes del «Funky Butt». No era un sitio clasificado, y durante una pieza como «The Bucket's Got a Hole in It» (¡La versión de Hank Williams, grabada en los años 50, lleva el nombre de Hank como compositor!), algunas de las chicas se agachaban, sacudiéndolo todo, pegándose entre ellas en las nalgas...»

De adolescente, «los muchachos con los que andaba tenían prostitutas trabajando para ellos. No conseguían mucho dinero de sus chicas, pero obtenían gran notoriedad. Yo quería ir con la corriente, así que introduje rápidamente una tía. No era muy bonita pero sacaba una buena pasta, o lo que yo pensaba, en aquellos días, que era buena pasta. Yo era un chico joven e inexperto en lo que se refería a mujeres, particularmente en que una de ellas hiciera la calle para mí...»



«Satchmo» backstage. FOTO DE WILLIAM P. GOTTLIEB

La carrera de Louis como chulo duró poco tiempo, hasta que la chica lo traicionó. Trabajó entonces como recadero y botones dentro y fuera de los burdeles de aquella clásica ciudad burdelizada y en ellos tocó también. Se casó con una prostituta que había encontrado en un burdel llamado Brick House. También habla de esto, en su autobiografía. Ella puso su precio, él aceptó, y más tarde se casaron.

«Todos quieren saber si Mamá estaba satisfecha de que su hijo se casara con una prostituta de veintiún años. Ella me dijo: «No puedo vivir su vida por él. Es mi hijo y si quiere hacer eso, ya está».

Este es el porqué cuando Louis canta «Mack The Knife», y no Louis Miller, Sukey Tawdrey y Jenny Diver, suena como si fuese real, porque es real. El mundo adolescente de Louis estuvo lleno de personajes verdaderos, vivos, llamados Dirty Dog, Steel Arm Johnny, Mary Jack the Bear (una puta pendenciera que peleaba como un oso), One-Eye Bud, Cocaine Buddy y Egg Head Papa. La sangre corría en las calles del ghetto cuando crecía; era un mundo de juego, prostitución, en el que se podía hacer todo lo que se quisiera siempre y cuando no se denunciase a los corruptos policías blancos, siendo negro. Era un mundo en el que los negros siempre eran culpables, aunque fuesen inocentes, cuando eran arrestados. *La ópera de tres centavos* es, de hecho, una historia verídica.

Ralph J. Gleason *Héroes del jazz*
(Fragmento) Madrid, Júcar, 1980

Bix Beiderbecke

Bix era un joven flaco y corpulento con algo de granjero, medía un poco más de lo normal y seguía creciendo. Los ojos de sapo sobresalían en la cara rubicunda y el pelo castaño claro daba la impresión de querer irse a otra parte. Por entonces miraba casi todo con un aire de cinismo y aburrimento, sentado en general perezosamente, con las piernas cruzadas y el cuerpo reclinado. Pero no era pose. Ya en la adolescencia había desarrollado gustos particulares e intereses que mantendría toda su corta vida; si se alejaba de la mayoría de las cosas era porque lo que suele chiflar a la gente, a él lo dejaba totalmente frío.

No es que fuera insulso o indolente; en absoluto. Bix podía ser tan vivaz y animado como cualquiera, pero para despertarlo hacía falta algo realmente bueno y conmovedor. Ese papel lo cumplía la música. Cuando algo lo ponía en tensión o lo calentaba, de lo hondo de la garganta le surgía una risita, ¡Ja, ja, ja!, y movía los brazos como aspas de molino. La música lo devolvía a la vida. Ni siquiera el whisky tenía tanto poder, y eso que él le daba cantidad de oportunidades. Pues lo cierto es que bebía tanto que se hubiera dicho que tenía una pierna hueca. No obstante no perdía el control, y la música siempre llegaba a tiempo para serenarlo.

Cuando conocí a Bix era el músico estelar de los Wolverines y la banda ya había grabado ciertos discos que a más de un coleccionista actual le harían agua la boca. La música que tocaban, arreglada por Bix, estaba diez años por delante de su época y dos grabaciones,



BIX BEIDERBECKE

Copenhagen y *Riverboat Shuffle*, iban en camino de convertirse en clásicas. Lo que en esos temas hacía Bix con la corneta era asombroso para un chaval en edad de bachillerato.

Esa noche, no bien terminamos de acompañar a una cantante, atacó *Royal Garden Blues*, nuestro viejo crédito. Teníamos una forma especial de tocar los *breaks** en el interludio que

* El *break* es el momento en que, después de la exposición del tema o bien entre un coro y otro, calla la sección rítmica de un grupo y un instrumento o varios improvisan una frase, antes de atacar o seguir con las variaciones. Los *breaks* suelen ser fragmentos impetuosos y brillantes, en donde un músico demuestra su poder imaginativo y su capacidad de repentización. Existen, por ejemplo, discos que

sigue al tema, y esa vez, para beneficio de Bix, pusimos toda el alma en la cosa. Él permaneció sentado como una momia, sin mover un solo músculo. Luego, cuando acabamos el primer *break*, se puso en pie de un salto con la cara iluminada, cogió su corneta y subió a la tarima.

Bix siempre llevaba la corneta sin estuche; era un instrumento corto, rechoncho y plateado que parecía haber sido, sin merecerlo, rescatado de un cubo de basura. Tocó dándome la cara a mí, porque los nuestros eran los dos instrumentos principales, y los vahos de whisky que manaba esa corneta magullada casi me asfixian. Pero la música, encurtida en alcohol, pegaba todavía más fuerte. Noté que algunas de sus inflexiones se parecían a las de Joe Oliver y Freddie Keppard; lo que intentaba era alcanzar los semitonos de Joe con el duro empuje de Freddie. El resumen era, más que otra cosa, un muy acabado estilo *riverboat*** . Ese estilo era para Bix como una segunda naturaleza, porque se había criado en Davenport, Iowa, entre los juncos del río.

Nunca, antes o después de Bix, he oído un timbre como el suyo. En general tocaba a corneta abierta y cada nota, plena, grande, rica y redonda, se mostraba como una perla, fuerte pero jamás irritante o chillona, con un poderoso empuje que pocos músicos poseían en

aquellos tiempos. Bix era demasiado joven para prestarse a la atmósfera dolorida, plena de desdicha y opresión, que creaban los grandes trompetistas negros; demasiado joven y tal vez demasiado disciplinado. Su ataque era, por así decir, de carácter militar; potente y enérgico, con la cabeza controlando siempre el corazón y cada nota seca e impactante como un puñetazo. Era un sonido que pisaba con la seguridad de una cabra montesa; las notas eran precisas igual que disparos de fusil e incisivas como mordiscos. Bix había nacido para conducir. Tocara donde tocase, marcaba el paso y establecía el lenguaje, definía el estilo y los otros músicos lo seguían naturalmente.

Controlando los pistones producía cuartos de tono, glissandos que creaban adecuadas armonías. Bix avanzaba a tientas en esas armonías, contribuía a crearlas poco a poco, con un sentido cauteloso pero infalible. En la gran mayoría de los acordes hay sostenidos y bemoles, y para los músicos de jazz el secreto consiste en buscar instintivamente esas notas sin saber el ABC de la teoría musical. Muchos de nosotros, Bix incluido, no aprendimos a leer bien las partituras hasta mucho después. Pero el instinto de Bix era insuperable. Había nacido con la armonía en la sangre; no tenía glóbulos sino acordes.

Acabado el tema, todos rodeamos a Bix para acribillarlo a preguntas sobre sus grabaciones. «Caray», dije, «no sabes cómo me gustaría aprender *Riverboat Shuffle*». Sin decir palabra él se sentó al piano y empezó a tocar, mientras lo mirábamos boquiabiertos. Nos dejó tan pasmados comprobar que tenía tanto ritmo como con la corneta, que olvidamos que estábamos traba-

reproducen hasta veinte *breaks* de Charlie Parker en otras tantas versiones de *A Nighth in Tunisia*. (N. del t.)

** *Riverboat* es, literalmente, barco de río. Se trata de la música negra (y después blanca) nacida a orillas del Mississippi y ligada a las bandas que tocaban en los grandes barcos de paseo. (N. del t.)

jando. Público y patrón habían dejado de existir.

—Coge el saxo —me dijo Bix, al tiempo que buscaba su corneta. Un instante después atacaba la introducción de *Riverboat Shuffle*. —Tú coge el tono y toca esto —me indicó, tocando la segunda línea de la armonización.

Lo intenté, y él iba gritando «¡Eso es! ¡Eso es!». Luego le dio a Eddie Long lo que debía tocar en el piano y pieza tras pieza el rompecabezas acabó por armarse. Lo que se estaba dando allí era un auténtico ejemplo de «arreglo de memoria», como lo llamaban los músicos de color: una orquestación hecha no sobre el papel sino de oído. Cada cual aprendió su parte y, con la corneta en la boca, Bix nos dio el tiempo. Más tarde, cuando acabamos, el único comentario que hizo fue un «¡Ja, ja, ja!» Todo lo demás lo decían sus ojos.

A esas alturas Monkey Pollack, incontenible, se había subido a la tarima, incapaz de dar crédito a sus oídos. «¿Este chico necesitará trabajo, Milton? Por mí puede empezar cuando quiera».

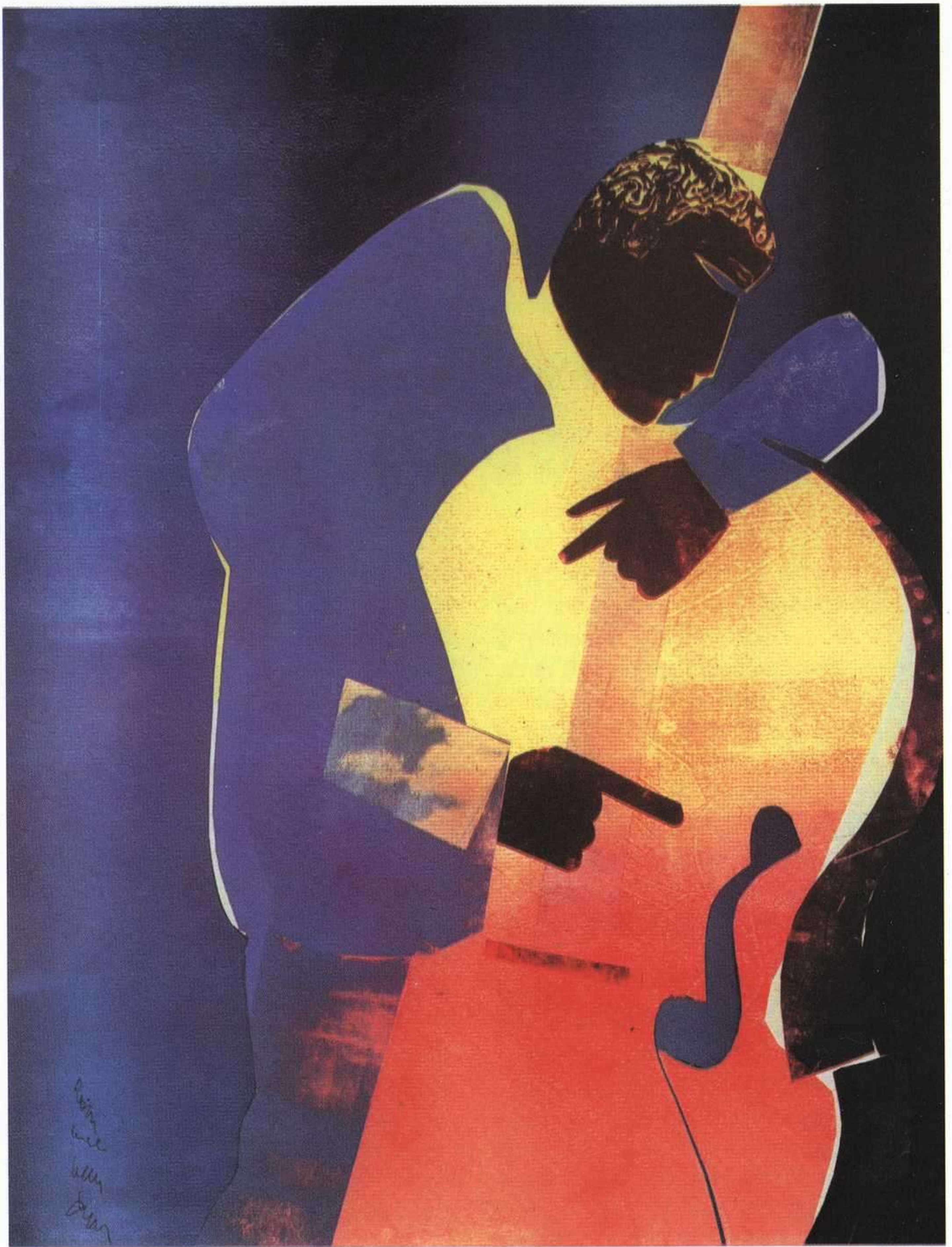
Desde entonces Bix y yo fuimos camaradas. Aquella noche tocó con nosotros hasta la hora de cierre, y en adelante volvió cada vez que pudo. Nunca dejaron de asombrarme las cosas que podía hacer con la corneta; uno de sus trucos favoritos consistía en coger una partitura y ponérsela contra el vientre, junto al pabellón del instrumento, para obtener lo que llamaba «zum-bido». Lo había aprendido de los chicos negros del South Side y los músicos del río. Tocar con Bix fue una de las grandes experiencias de mi vida. No bien empezaba a soplar, yo me sentía entrar volando en el esquema armónico, como

si hubiera nacido con él, y no me descolocaba jamás. Era como enfundarse un traje de seda hecho a medida. Cuando dos músicos se entienden de tal forma desde el comienzo, de inmediato los rodea un aura de comodidad y satisfacción. A través de la música llegan a la comprensión; son amigos, se entienden con la mirada. Y quizá el mundo pueda beneficiarse de la parábola. Dos tíos, totalmente desconocidos el uno para el otro, se encuentran frente a frente; y mientras uno toma el mando el otro le brinda compañía, ayudándolo a completar su solo y enriqueciéndolo, sosteniéndolo y alentándolo de continuo. Mientras uno toca una pieza en su instrumento, contándole al mundo lo que lleva en la cabeza, el otro le proporciona una armonía y un inquebrantable sostén. Es como cuando una congregación respalda las palabras del pastor susurrando el Amén en el momento preciso. Los fieles nunca se levantan para gritarle al pastor que calle o acusarlo de mentiroso, pues con la discordia se rompería el hechizo y un sentimiento común se haría pedazos. Pues bien, así funcionan las cosas cuando dos hombres que se entienden hacen música juntos. Uno le predica con el instrumento y el otro responde «Amén» sin contradecirlo nunca. Hablan los dos el mismo idioma, se apoyan mutuamente. Ambos mensajes se complementan como el pastel y la nata. Y cuando a uno le pasa eso, tíos, sabe que ha encontrado un colega. Es cojonudo. Transportador.

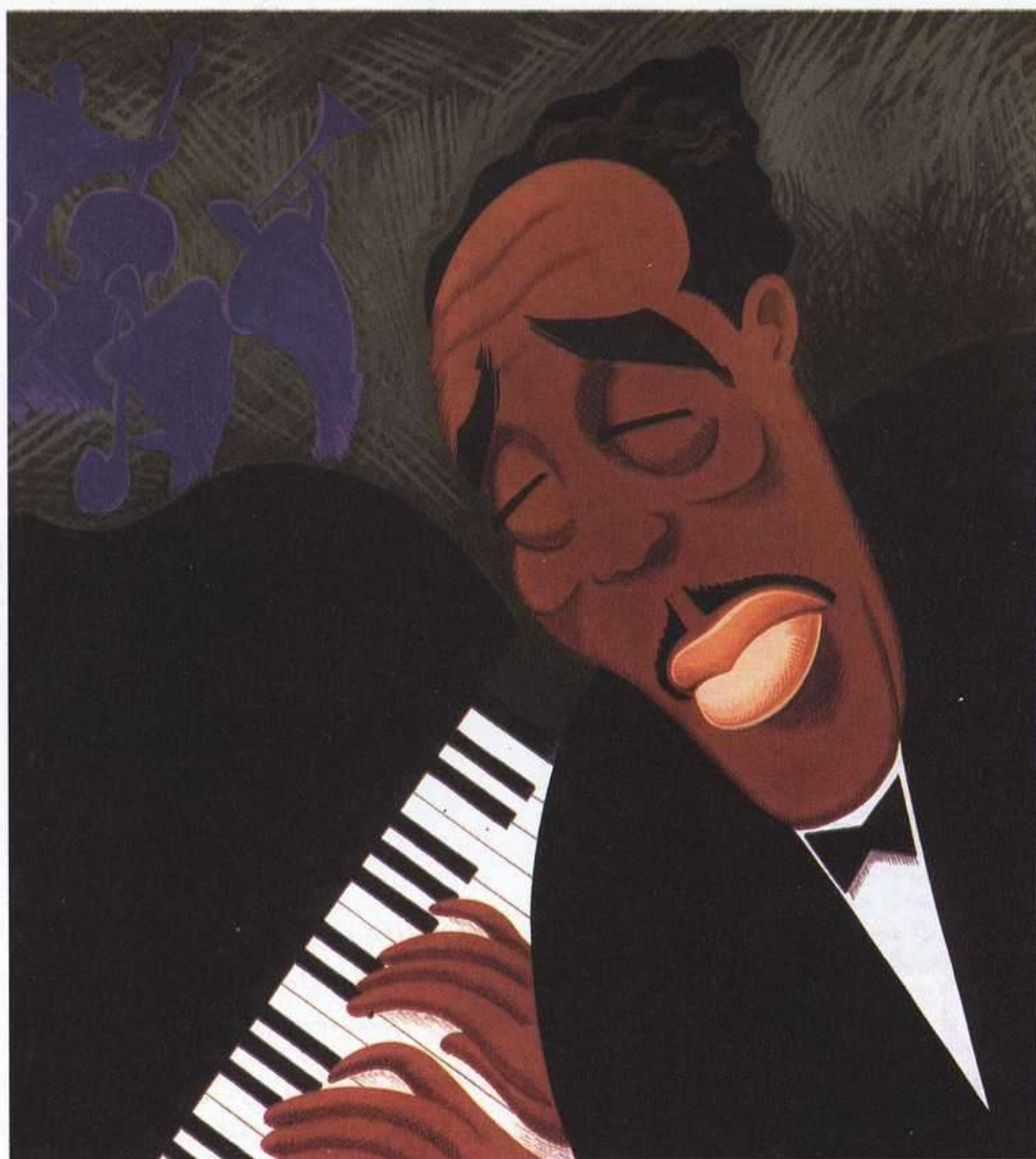
Mezz Mezzrow *La rabia de vivir*

(Fragmento) Madrid, Anaya, 1992

(Trad. Lino Levis)



ROMARE BEARDEN, *In e Sharp*, 1981



Duke Ellington, por STEVE BOSWICK

Duke Ellington

—Así que, ¿en dónde tocaremos exactamente, Duke?— preguntó Harry al pararse en un semáforo en los límites de la ciudad.

— Ni idea, Harry. Creía que lo sabías tú. Yo sólo sabía el nombre de la ciudad.

— Venga, Duke... es increíble. Ya estamos otra vez.

— Sigue conduciendo. Igual vemos un cartel o nos topamos con algún tipo.

En el coche pasaron ante vallas publicitarias y bloques de apartamentos, vías de tren y puertas oscuras de bares sin sed. Banderolas de garajes parpadeaban con luces rojas y blancas para darles la bienvenida. Los semáforos se balanceaban bajo la enormidad del cielo.

Era una ciudad venida a menos que olía a polvo y a fábricas tristes. En la mayoría de los anuncios que encontraban ponía «cerrado» o «se alquila». Después de estar revisando paredes durante diez minutos en busca de un cartel, Harry se detuvo ante una cafetería de fachada plateada y entró a preguntar. A menudo, en otras ocasiones, cuando cada uno había asumido por error que el otro sabía dónde estaba el local, habían ido a sitios como éste a preguntar si alguien sabía dónde tocaba Duke



Duke Ellington

Ellington esa noche. Por lo general alguien lo sabía —a veces alguien lo reconocía—, pero a menudo un montón de clientes movían la cabeza lentamente:

—¿Cuál Duke?

Ésta parecía una ciudad de ese tipo, pensó Duke para sí mismo, al ver la silueta de Harry desaparecer en la cafetería.

Mientras esperaba, Duke movió el espejo retrovisor para echarse un vistazo, observando las bolsas de canguro bajo los ojos y la incipiente barba que asomaba en la barbilla. Dentro de treinta minutos, una hora a lo sumo, estarían en un hotel; tiempo para dormir unas horas y comer algo. Después el espectáculo y en carretera otra vez. Si tuviera ocasión cogería una hora para intentar trabajar en esa nueva pieza que llevaba dándole vueltas en la cabeza

desde que había encendido la radio esa mañana. Nada de lo que escribía terminaba como había empezado, pero ya tenía idea de los tipos en que se podía basar: Pres, Monk, tal vez Coleman Hawkins o Mingus, y del tipo de cosas que podía intentar hacer. Saber cómo empezar, por quién empezar, ésa era la parte más difícil. Había estado considerando todas las posibilidades pero ninguno — ni Bird ni Pres ni Hawk — le daban de verdad lo que buscaba. De repente pensó que lo haría al azar: encendería la radio y empezaría por el que estuviera tocando en ese momento. Después de todo, la radio le había dado la primera idea y si estaba alguien que no le gustaba podía ignorarlo e intentar otra vez, podía estar encendiendo la radio hasta que saliera la persona justa. Era una idea loca pero, ¡qué diablos!, lo intentaría de todas maneras. Preguntándose quién sería, giró el interruptor y reconoció de inmediato los primeros compases de Caravan; miró al espejo y vio la respuesta, sonriente y cansado, mirándose a la cara. Un segundo más tarde también vio a Harry, sonriente, salir de la cafetería y dirigirse al coche.

—Nos hemos equivocado completamente de ciudad, Duke...

Geoff Dyer *Pero hermoso.*

(Fragmento) Madrid, Amaranto Editores, 1997.



Duke Ellington, por WILLIAM CLAXTON

«**S**iempre consideré mis problemas como oportunidades para hacer algo. Como Jimmy Valentini o Houdini. ¡La necesidad, en otras palabras, es la madre! No podría trabajar sin un plazo. Si me retirase a una casa lujosa junto al mar, ¿sabes lo que escribiría? ¡Nada!»

Y así, Ellington, pasó su vida en el camino, con su propia orquesta autofinanciada, escribiendo su música en habitaciones de hotel, taxis y aviones, tomando las decisiones finales en los lavabos y escuchándola tocada por los virtuosos a los que pagaba tan generosamente. Duke pensaba que era un hombre de suerte por tener ese placer. El dinero era incidental. «Quiero la fascinación y energía más allá del dinero, no sólo el dinero. No me preocupa escribir para la posteridad. ¡Sólo quiero que suene bien precisamente ahora!»

El fin de semana de su muerte, viendo por televisión el salón del funeral y la iglesia con todos esos miles venidos de todas partes a llorarle (la cantante Alice Babs voló desde España), no pude llorar por Duke. Había vivido cada minuto como un adolescente, siempre, hasta sus últimos meses. Había estado en todas partes, lo había visto todo, los había conocido a todos, y toda su vida adulta había tenido lo que más quiso: su orquesta (un «caro juguete») para tocar su música. ¡Y qué música! Como ha dicho el poeta francés Blaise Cendrars, «una música así no es sólo una nueva forma de arte, sino una nueva razón para vivir».

Ralph J. Gleason *Héroes del Jazz*
«El adiós a Duke»
(Fragmento)

Billie Holiday

Nada fue más perfecto que ella.

Ni tampoco más fácil de perderse. (Si es que algo que se pierde puede ser encontrado con luz. Una vez que lo habías encontrado, o sentido, cualquier cosa que ella conjuraba crecía en tu carne.)

En el momento en que ella dejaba de cantar, quedabas desvalido. Cuando cantaba, escuchabas y te prometías cualquier cosa.

Ella decía siempre, más de lo que yo sentía. Era lo que nosotros conocemos por fantasía. La emoción está allí donde te encuentres. Ella estaba en la calle.

El mito de los blues lo arrastra la gente. Aunque algunos hagan categorías nadie lo entiende. Un hombre me dijo que Billie Holiday no cantaba los blues, y sabía. Muy bien, pero lo que me pregunto es, ¿Qué había visto ella para cantar de aquella forma? ¿Qué había en su vida que le propusiera tal tragedia, tal agonía sin esperanza alguna? O echas una moneda a cara o cruz y ella canta *Miss Brown To You*. Y ninguno de tus gatos se atrevía a cruzarse con ella. Un ojo cerrado, y sus brazos tan balanceados, como si todas las mujeres fuesen tan reservadas. ¿Cómo podía reír así?

E incluso riendo, algo más que el brillo, completaba el sonido. Una voz tan dúctil como un instrumento (los críticos dicen que sus últimos discos son flojos), tan negra como una arquitectura ajardinada de necesidad, y quizás, de sofocado deseo.

A veces tienes miedo de escuchar a esta dama.

Leroi Jones *Música Negra*
(Fragmento) Madrid, Júcar, 1986



BILLIE HOLIDAY per CRAFT

Durante mi temporada en el Café Society nació la canción que llegaría a ser mi protesta personal: *Strange Fruit*. El germen estaba en un poema escrito por Lewis Allen, al que conocí allí. Cuando me mostró el poema, yo no lo podía creer: expresaba todas las cosas que habían matado a papá.

Además, Allen había oído hablar de la forma en que murió papá y por supuesto se mostró interesado en que la cantara. Sugirió que Sonny White —que me acompañaba— y yo le pusiéramos música. Trabajamos los tres unos veinte días seguidos. También recibí la inapreciable ayuda de Danny Mendelsohn, un compositor que había hecho varios arreglos para mí. Me ayudó con los arreglos para la canción y soportó pacientemente los ensayos. Me esforcé infatigablemente porque no estaba segura de saber transmitir a un público de lujo todo lo que significaba para mí.

Tenía miedo de que no gustara. La primera vez que la canté pensé que había cometido un error y que había acertado en mis temores. No hubo ni siquiera un amago de aplauso cuando terminé. Luego una sola persona comenzó a batir palmas, nerviosa. Y de pronto todos estallaron en una salva atronadora de aplausos.

En poco tiempo prendió y la gente empezó a pedírmela. La versión que grabé para Commodore se convirtió en mi mayor éxito de ventas. Sin embargo, todavía me deprime cada vez que la canto. Me recuerda la forma en que murió papá. Pero tengo que seguir cantándola, no sólo porque me la piden, sino porque veinte años después de su muerte, las cosas que mataron a papá siguen ocurriendo en el sur.

A través de los años he vivido muchas experiencias raras como resultado de esa canción. Es útil para distinguir a las personas íntegras de los carcamales y cretinos. Una noche, en Los Ángeles, una zorra que estaba en el club donde yo cantaba, dijo:

—Billie, ¿por qué no cantas esa canción tan sexy que te ha hecho famosa? La de los cadáveres desnudos que se balancean en los árboles...

Huelga decir que no la interpreté.

Pero otra noche, en la Calle 52, terminé la actuación con *Strange Fruit* y me encaminé, como de costumbre, al lavabo. Siempre hago lo mismo. Cantarla me afecta tanto que me pongo mala. Me deja sin fuerzas.

Entró una mujer en el lavabo de señoras del Downbeat Club y me encontró desquiciada de tanto llorar. Yo había salido corriendo del escenario, con escalofríos, desdichada y feliz al mismo tiempo. La mujer me miró y se le humedecieron los ojos.

—Dios mío —dijo—, en mi vida oí algo tan hermoso. En la sala se oía volar una mosca.

Billie Holiday

Lady sings the blues

(Fragmento) Barcelona, Tusquets, 1988

(Trad. Iris Menéndez)

«Me han dicho que nadie canta la palabra *hambre* como yo. Ni la palabra *amor*. Tal vez yo recuerde lo que quieren decir esas palabras. Tal vez soy lo bastante orgullosa para querer recordar Baltimore y Welfare Island, la institución católica y los tribunales de Jefferson Market, al sheriff en nuestra casa de Harlem, las ciudades y poblaciones donde recibí golpes y me hice cicatrices, Filadelfia y Alderson, Hollywood y San Francisco... todo aquello.

Ni todos los Cadillacs y visones del mundo —y he tenido unos cuantos— pueden remediarlo o lograr que lo olvide. Todo lo que he aprendido en esos lugares y de esas gentes está contenido en esas dos palabras. Tienes que tener algo que comer y un poco de amor en tu vida para aguantar un condenado sermón de alguien sobre la forma en que debes comportarte.»

Billie Holiday





JACKSON POLLOCK, *Night Sounds*, 1944

Lester Young

Pres murió el domingo pasado en la habitación de un hotel en Nueva York, y si no sabes quién era Pres, es que te has perdido gran parte de la música de América de los últimos treinta años.

Todos los aficionados al jazz le conocían muy bien. Y el domingo pasado, cuando Ed Walker comunicó la triste noticia en el Sands Ballroom, el público apenado exclamó «¡Ooooooh!»

Porque Pres era el Presidente, Lester Young, uno de los verdaderos gigantes del jazz, cuyo saxo tenor creó sonidos y frases y melodías que están hoy inextricablemente unidas a casi toda la música de jazz. Fue uno de los tres grandes solistas de jazz que cambiaron el curso de la música; los otros dos: Louis Armstrong y Charlie Parker.

Si en este país construyesen estatuas a los músicos de jazz en lugar de a los políticos, habría una de Pres en Kansas City. Porque Lester Young, de Nueva Orleans y Count Basie, de Red Bank, Nueva Jersey, pusieron a Kansas City en el mapa musical. Lo hicieron, juntos, en los años treinta, cuando la delicada figura de Pres, con su saxo aguantado de lado, sus ojos cerrados y su cabeza hacia atrás, era una visión familiar para los miles de aficionados al jazz en todo el país.

Pres fue la encarnación de Kansas City en el jazz.

Sólo fue un saxo tenor, dices. Oh no, fue algo más que eso. Mucho más. Para empezar, fue un poeta, de mirada triste y mística, herido porque el mundo no era en realidad tan hermoso como lo había soñado. Así pues, lo transformó a su manera con su arte, creó su propio y hermoso mundo dentro del cual todas las paradojas y miserias del real no podían penetrar, salvo para ser purificadas. Nos dejó compartirlo con él, y cuando murió, cada aficionado al jazz del mundo perdió a un miembro de su familia.

Si su inclinación natural hubiese sido la pintura o la escultura, sus obras maestras estarían colgadas en las paredes de los grandes museos del mundo y montadas en los patios de los palacios. Como fuese, cinceló una diminuta porción de su arte dentro de los surcos de las grabaciones fonográficas, donde seguirá siendo apreciado por los oyentes durante tanto tiempo como podamos hacerlos sonar. El resto de su preciosa música la dio a conocer, libre como el viento, en incontables *jam-sessions*, en habitaciones de hotel y sótanos de todo el mundo, y en miles de coros de blues



DOMINIC SNYDER, *Cubist Rhapsody*, 1986

con Count Basie, y en salas de baile y teatros, y en años de trabajar con su propia banda en clubs nocturnos, y sobre innumerables escenarios con «Jazz at the Philharmonic». Ese es el arte de Lester Young perdido para siempre.

Pero éstos son recuerdos de aquellos tiempos. Nunca le conocí, excepto muy de pasada, pero tengo algunos vívidos recuerdos. Dejadme contaros dos.

Una noche, en el sótano de un club, que era antes un restaurante chino, en el centro de Oakland, Pres me dio un cigarrillo de una cigarrera que medía un pie de largo y luego fue al escenario y tocó el blues más hermoso, claro y plumoso que escuché jamás. Otra noche, hace veinte años, en «The Famous Door» de la Calle 52, la banda de Basie estaba amontonada al fondo del salón golpeando el techo con las trompetas. El sonido era tan grande, tan intenso, que se convirtió, casi, en lo suficientemente sólido como para caminar sobre él. Fuera de esta onda acústica, Pres, con su largo y ondulado cabello y un delgado bigote, se levantó y dijo susurrando: «¿Cómo está por ahí?». Esto cortó a través de los metales como una bala, suave como fue, y me dio justo en el hueco del estómago. Casi lloré. Puedo casi llorar ahora pensándolo y del hecho de que su reconocimiento todavía sea el de unos pocos.

Sí, el recuerdo de Pres durará más que el de los héroes del deporte, científicos y generales que hayan sido Hombres del Año del *Time*. Porque su música se alza con resonantes acordes en las mentes de los hombres, y vivirá tanto tiempo como la raza humana.

Ralph J. Gleason *Héroes del Jazz*

(Fragmento) Madrid, Júcar, 1980

Sarah Vaughan

Mucho antes de haber oído rock and roll, Sarah era parte de mi mundo. La adoraba. La idolatraba. Su voz —de dicción perfecta y espléndido fraseo— era sensual y tranquilizadora. Tío, cuando Sarah cantaba, yo flipaba. Intentaba imitar el modo exhuberante en que lamía las palabras, sus elegantes matices, sus subidas sincopadas, sus increíbles registros. Me encantaba el modo en que lloraba con la voz; me sobrecogían su sutileza y su sensibilidad. Sin duda, merecía que la llamaran «la divina». Pero yo me preguntaba si un tigre como yo debía cantar como una gata.

SMOKEY ROBINSON *Smokey: Inside my Life*
(Trad. Juan Jesús Zaro)



Charlie Bird Parker

Charlie Bird Parker

En la habitación del hotel en el que residía lo abordó un reportero de *Melody Maker*, la revista inglesa de música más importante. El periodista tenía una larga lista de preguntas que hacer a Charlie sobre el bebop y su visión de él, su opinión de si en realidad era jazz (los gustos ingleses estaban aún minados por los conceptos de antes de la guerra), su evaluación de varios compositores de jazz como Louis Armstrong, Sidney Bechet y otros. Charlie estaba encantado por el acento inglés del periodista y lo siguió de cerca durante toda la entrevista. A cada una de las preguntas, contestó con una estrofa del *Rubaiyat* de Omar Khayyam. Por fin, el hombre de *Melody Maker* desistió y escribió que Charlie Parker en persona era tan incomprendible como el Charlie Parker músico. Los lectores ingleses continuaron ignorando el nuevo estilo. Cuando el reportero le preguntó a Charlie sobre cuál era su religión, Charlie contestó:

—Soy un músico devoto.

El concierto tuvo lugar en la Salle Pleyel. El jazz tradicional estaba representado por Sidney Bechet, el período medio por Lips Page y la nueva ola por el quinteto de Charlie Parker. Bechet fue el éxito del festival, sin tocar nada más avanzado armónicamente que acordes de séptimas y sin abandonar las piezas clásicas que tocaban en los barcos del río, como *High Society*; llenó la Salle Pleyel con su sonido de gaita, e

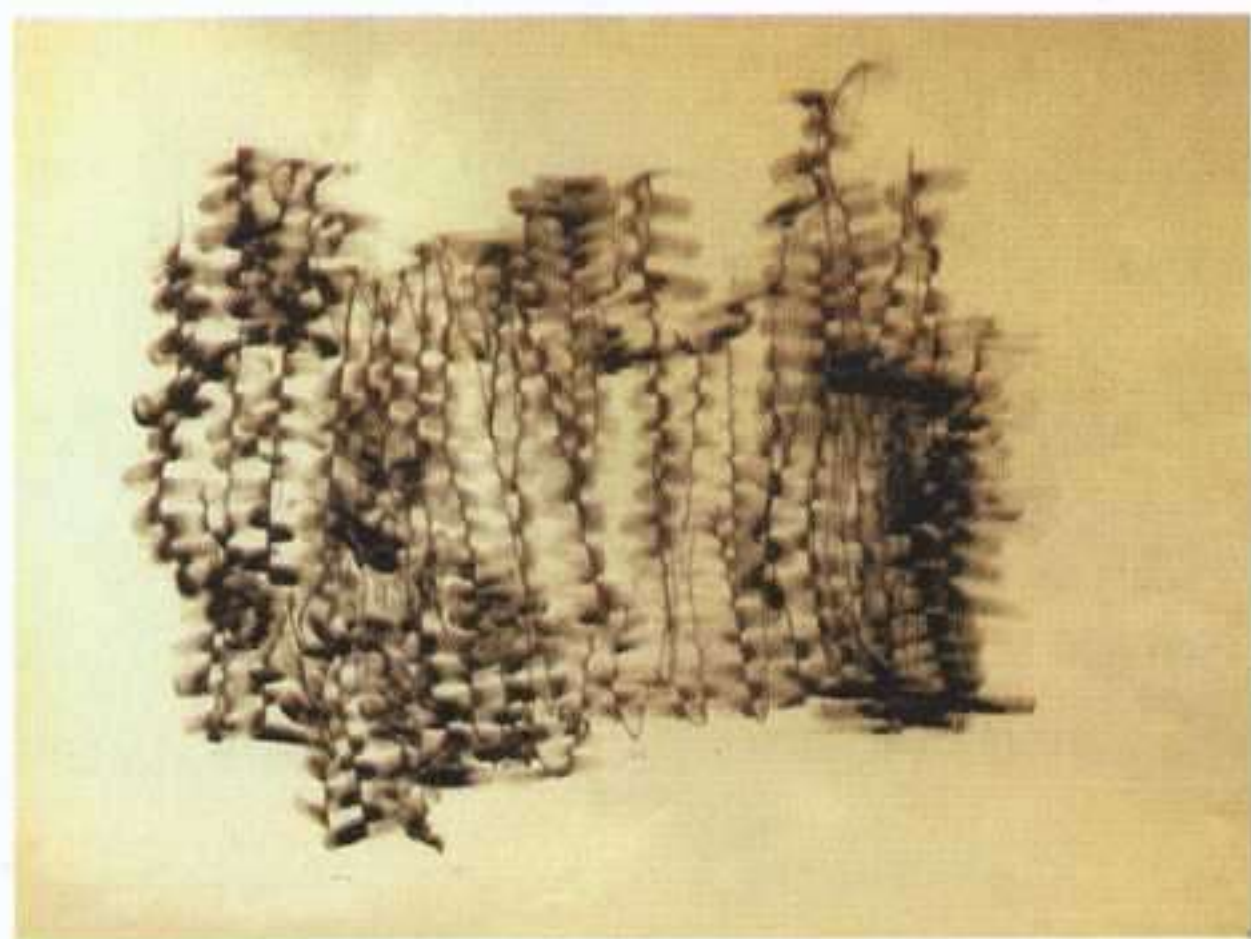
hizo bailar a las multitudes en los pasillos con las viejas melodías de Nueva Orleans. Lips Page fue cálidamente aplaudido. La pieza de Charlie fue pura, definitiva, casi privada, demasiado íntima para la inmensa sala. Fue cálidamente recibida por la vanguardia del auditorio y consiguió que los comentaristas dijeran cosas tales como «formidable» o «un éxito considerable».

Después del concierto, Charlie se fue a una jam session, que se celebraba en el Club Germaine, donde el músico-escritor Boris Vian era el maestro de ceremonias. Jean Paul Sartre, que entonces empezaba a ser famoso, entró en el club y Boris Vian preguntó al filósofo si quería conocer a Charlie Parker.

—Sí, desde luego —contestó Sartre—. Me interesa.

Se hicieron las presentaciones. Charlie le dijo a Sartre:

—Me alegro de conocerle, señor Sartre. Me gusta mucho cómo toca usted.



NORMAN LEWIS, *Sketch to Charlie Parker's music*, 1949

LA sesión definitiva, hacia la cual el bop se había estado siempre orientando, se realizó el 26 de noviembre de 1945 en los estudios de la Savoy. El elemento que faltaba en las sesiones precedentes estaba al fin presente en la figura del percusionista Max Roach. Pocas

sesiones han comenzado con menos esperanzas. El pianista debía ser Thelonious Monk, pero no se presentó. Argonne Thornton, al que localizaron en una cafetería, fue presionado para que cubriera el espacio vacante. Dizzy acababa de firmar un contrato en exclusiva con Musicraft y apareció de incógnito. El trompeta de la grabación fue el joven de diecinueve años Miles Davis, entonces estudiante diurno de la escuela de música Julliard y músico nocturno de la Calle. Charlie llegó tarde como siempre. Durante el calentamiento, la caña desarrolló un chirrido imposible de manejar y tuvieron que mandar rápidamente a alguien a una tienda de instrumentos musicales del centro en busca de una Rico número cinco.

Los hipsters y los colegas pululaban por dentro y por fuera del estudio como si se tratara de una estación de autobuses. Nada más empezar la grabación comenzaron las interrupciones para mandar a buscar bebidas, hielo, comida, alcohol, narcóticos y novias. Miles Davis descabezó un sueñecito de media hora en el suelo del estudio. El director de artistas y repertorio de la Savoy, Teddy Reig, pasó casi todo el tiempo semiadormilado como una deidad oriental, dirigiendo con un mínimo de esfuerzo. Hizo caso omiso del límite de tiempo que el sindicato había situado en tres horas. A pesar de que las distracciones podían haber estropeado cualquier reunión normal, los resultados fueron tales que la Savoy se refiere a la ocasión como «la más grande sesión de grabación de la historia de jazz moderno».

Ross Russell *Bird*

(Fragmento) Barcelona, Ediciones B, 1989

(Trad. Iris Menéndez)



CHET BAKER

Chet Baker

Como es natural, al primero que encerraron fue a mí. Me metieron diez días en la enfermería y luego me llevaron a una sala aparte donde pasé los seis meses siguientes. Nadie hablaba ni palabra de inglés. De noche oía a Halema, que lloraba sin cesar al otro lado del patio de la cárcel. En el juicio, Halema, Joey, Francesconi y el tipo que llevaba la *pensione* Gemma fueron declarados inocentes. Sólo Bechelli y yo seguimos entre rejas. A Bechelli le cayeron dos años porque me cobraba diez mil liras por receta. A mí me cayeron dieciocho meses por uso ilegal. Apelamos tres meses después; a él lo soltaron y mi condena quedó reducida a quince meses.

Después del juicio, Carol siguió en Italia con su madre; luego las dos volvieron a Inglaterra. Me escribía todos los días, incluso los domingos recibía carta de ella. El cura de la cárcel, el padre Ricci, leía toda la correspondencia que me llegaba y la que enviaba yo. Carol recibía mis cartas completamente llenas de tachaduras. Al tiempo, comprendí que ese idiota no iba a reconocer que no tenía ni idea de inglés, y que por eso tachaba con tinta negra todo lo que veía. También hacía pedazos todas las fotos de Playboy que Carol me enviaba.

Después del juicio me dieron permiso para trabajar en el taller de encuadernación, cuyo único trabajador era un yugoslavo que había luchado con la resistencia, un tío muy bajito que después de la guerra se había mantenido haciéndose pasar por varios oficiales, entrando en las bases militares y llevándose toda suerte de armas y municiones. Llevaba cuarenta y cuatro meses en el trullo y todavía no le habían llevado a juicio. Nos pasábamos el día jugando al ajedrez, a la vez que lo observaba restaurar libros y volver a encuadernarlos. De noche preparaba una gran cacerola de espaguetis sobre un infiernillo que estaba prohibido tener en prisión, y que disminuía la potencia de todas las bombillas de la cárcel cada vez que lo enchufaba a la red.

A esas alturas me llevaba a partir un piñón con un par de guardias. En concreto, uno que se apellidaba Peccora nos dejaba a Carol y a mí pasar un buen rato a solas en la sala de visitas. Era estupendo; dudo que nadie pueda apreciar de veras lo que puede suponer un poco de sexo mientras no haya estado encerrado en una celda de aislamiento durante varios meses seguidos. Por fin descubrieron los guardias nuestro infiernillo; me encargaron entonces repartir alimentos y otras cosas que pudieran solicitar los reclusos. Todas las semanas, Carol me enviaba entre quince y veinte libros de bolsillo; de noche los devoraba a la luz de una bombilla de cinco vatios. Tenía mi trompeta, y todos los días podía ensayar durante un par de horas. Escribí treinta y dos canciones; el tiempo pasaba deprisa.

Cuando llegó el día de mi puesta en libertad hablaba decentemente el italiano; mientras estuve en prisión recibí la visita de un tipo de una productora cinematográfica de Roma. Firmé un contrato por el cual le cedí los derechos de un guión que trataba sobre mi vida, con la condición de encargarme de la banda sonora. Me dieron tres mil dólares por adelantado; cuando me pusieran en libertad, recibiría un tanto por semana hasta que se terminase el rodaje, hasta rondar un total de veinticinco mil dólares.

El mismo periódico que tuvo la culpa de todo el follón dio una gran cobertura a mi puesta en libertad. Los fotógrafos nos seguían a Carol y a mí a toda partes, y nos hacían cientos de fotografías. Muchas llegaron a diversas revistas italianas del corazón, junto con una historia totalmente inventada. La RCA de Italia envió a uno de sus representantes a entrevistarse conmigo en Milán; firmé un contrato para grabar algunos de los temas que había compuesto, a los cuales alguien se encargaría de ponerles letra.

Carol y yo viajamos a Roma en un Alfa Romeo SS nuevecito y nos alojamos en un pequeño y exclusivo hotel de Parioli. Nos quedamos por allí quince días después de la fecha de grabación, más que nada por ver qué iba a pasar con la película. Como no pasó nada, decidí ponerme a trabajar en Italia. Contraté a René Thomas y a Bobby Jaspar. Los dos eran grandes músicos, pero estaban bien jodidos por culpa de las drogas. Bobby consumía Ritalin y René andaba continuamente en busca de caballo. Tocamos en un club de Nápoles, donde algún hijo de puta me robó la trompeta en un descanso. Supongo que fue porque me llamaban «Trombo Doro». El que se la llevó seguramente creía que era de oro macizo.

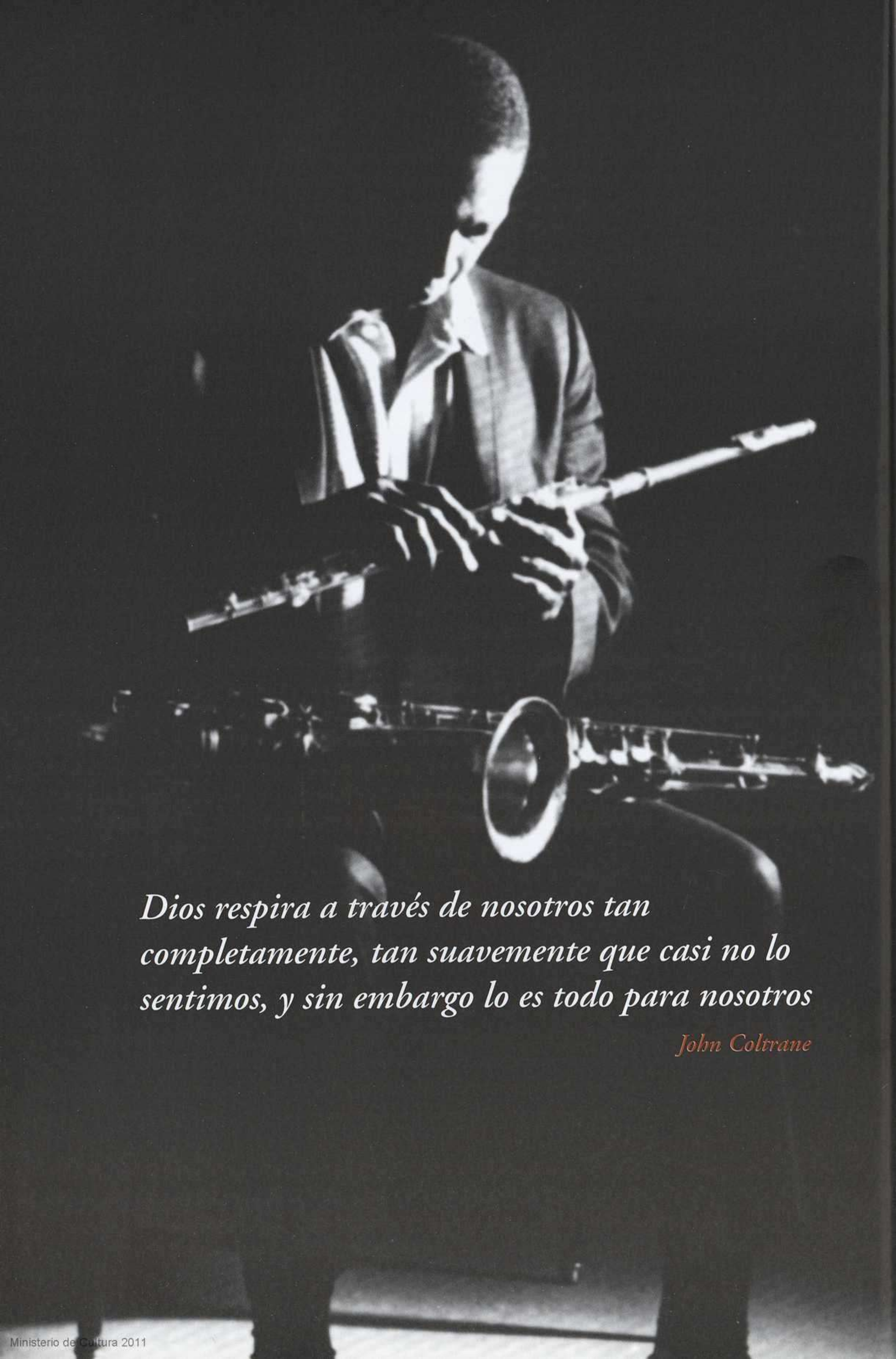
Los siguientes siete meses estuvieron muy bien. Oriana Fallaci publicó un gran reportaje sobre mí en *L'Europea*, y también hice una actuación en una película italiana titulada *Ulatori alla sbarra*. Representaba a un tipo que tan solo asentía a diestro y siniestro, y que de vez en cuando despertaba y cantaba una canción cuando no iba dando vueltas por toda Roma en Vespa.

1961 fue el año en que comenzó a oírse música eléctrica en Roma; en muchos restaurantes había también poetas que recitaban una poesía de nuevo cuño, a veces acompañados por una flauta o un instrumento de percusión. Nunca llegó a gustarme demasiado.

Chet Baker *Como si tuviera alas*
(Fragmento) Barcelona, Mondadori, 1999



DAVID HOCKNEY, *El Cha cha que fue bailado en las primeras horas del 24 de Marzo, 1961*



Dios respira a través de nosotros tan completamente, tan suavemente que casi no lo sentimos, y sin embargo lo es todo para nosotros

John Coltrane

John Coltrane

En uno de sus viajes a la ciudad se encontró John a Big George y le preguntó:

—¿Tú sabes dónde vive Monk?

—Sí.

—Pues vamos a su casa. Quiero verle vestirse. Tío, es lo más divertido que vas a ver en tu vida, verle prepararse para ir al trabajo.

Llegaron a la puerta del piso en que vivía Monk y tocaron al timbre.

—¿Quién es?

—Coltrane.

Sonó con fuerza el zumbador, ¡Braaannng!, y entraron. Monk no se encontraba en casa, así que su mujer envió en su búsqueda a Thelonious Jr. Por lo general, Monk solía estar en algún sitio donde le rodeara mucha gente. Atraía, por lo visto, a tantos oyentes como Big Brown, poeta que frecuentaba los clubs y cuya charla era inagotable. Al final, se dio cuenta John de que llevaban ya una hora esperando. Estaban a punto de irse cuando sonó el timbre. Abrió Monk la puerta, vio a John y le saludó diciendo:

—¡Coltrane!

Se agarraron y se abrazaron. Monk, contento, le dijo:

—Tío, tengo una foto tuya encima del piano. ¡La he estado mirando hoy!

Llevó a John a donde se encontraba el piano y le mostró una pintoresca foto de Alice y de él sacada de una revista japonesa. A continuación, con Big George, salieron a la terraza, cubierta de niebla. Le dijo John a Monk:

—Tío, estaba pensando en la música.

—Ay, tío —le interrumpió Monk—, qué gilipollas eres. No tienes por qué pensar, tú toca.

C. O. Simkins *John Coltrane*

(Fragmento) Madrid, Júcar, 1989

(Trad. José Antonio Torres)

Miles Davis

Formábamos el grupo Tadd, Kenny Clarke, James Moody y yo, con un bajista francés llamado Pierre Michelot. Fuimos la sensación del festival de Jazz de París, juntamente con Sidney Bechet. Allí conocí a Sartre, Picasso y a Juliette Greco. Jamás en mi vida me he vuelto a sentir como entonces. Únicamente en dos ocasiones había experimentado algo parecido: cuando oí por primera vez a Bird y Diz en la banda de B y aquella otra vez con la gran orquesta de Dizzy en la Bronx. Pero entonces se trató únicamente de música. Ahora era distinto: ahora se trataba de la vida. Juliette Greco y yo nos enamoramos. Me importaba mucho Irene, pero nunca antes había sentido las cosas que por aquellos días me trastornaban.

Conocí a Juliette en uno de mis ensayos. Ella venía y se sentaba a escuchar la música. Yo no sabía que era una cantante famosa, lo ignoraba todo. Simplemente, estaba tan bonita sentada allí: largo cabello negro, un rostro hermoso, menuda, estilizada, tan diferente a cualquier otra mujer que yo hubiese conocido.. Distinta por su aspecto, diferente por su manera de comportarse... Le pregunté a un tipo quién era.

Me preguntó: «¿Qué quieres de ella?» Yo le respondí: «¿Por qué he de querer algo de ella? Quiero conocerla». Entonces dijo él: «Bueno, ya sabes, es una de esas existencialistas». Así que enseguida repliqué: «Macho, me importan un huevo esas chorradas. No me interesa lo que es. Me parece una chica bonita y quiero conocerla».

Pero me cansé de esperar a que alguien nos presentara, y un día, cuando vino al ensayo, simplemente levanté el dedo índice y le hice seña de que se acercara, y se acercó. Conseguí hablar con ella y me dijo que no le gustaban los hombres pero le gustaba yo. A partir de aquel momento estuvimos siempre juntos.

Nunca en la vida me había sentido de aquella manera. Era la libertad de estar en Francia y de que te trataran como un ser humano, como alguien importante. Incluso la banda y la música que interpretábamos sonaban mejor allí. Incluso los olores eran diferentes. Me acostumbré en París al olor del agua de colonia y el olor de París era para mí una especie de aroma de café. Más tarde descubrí que la misma clase de aroma la percibes en la Riviera francesa, por la mañana. Desde entonces no he vuelto a oler perfumes como aquéllos. Son algo como coco, lima y ron mezclados. Algo casi tropical. El caso es que todo pareció cambiar para mí mientras estuve en París. Me sorprendí incluso a mí mismo anunciando los títulos de las canciones en francés.

Juliette y yo solíamos pasear juntos por la orillas del Sena, cogiéndonos de la mano y besándonos, mirándonos a los ojos, besándonos otra vez y apretándonos mutuamente la mano. Era como cosa de magia, casi como si me hubieran hipnotizado, como si estuviera en una especie de trance. Todo aquello yo no lo había hecho nunca. Estuve siempre tan inmerso en la música que no tuve tiempo para romances de ninguna clase. La música había sido la totalidad de mi vida hasta que conocí a Juliette Greco y ella me enseñó lo que era amar a alguien al margen de la música.



Miles Davis, por ANNEMIEK VOS

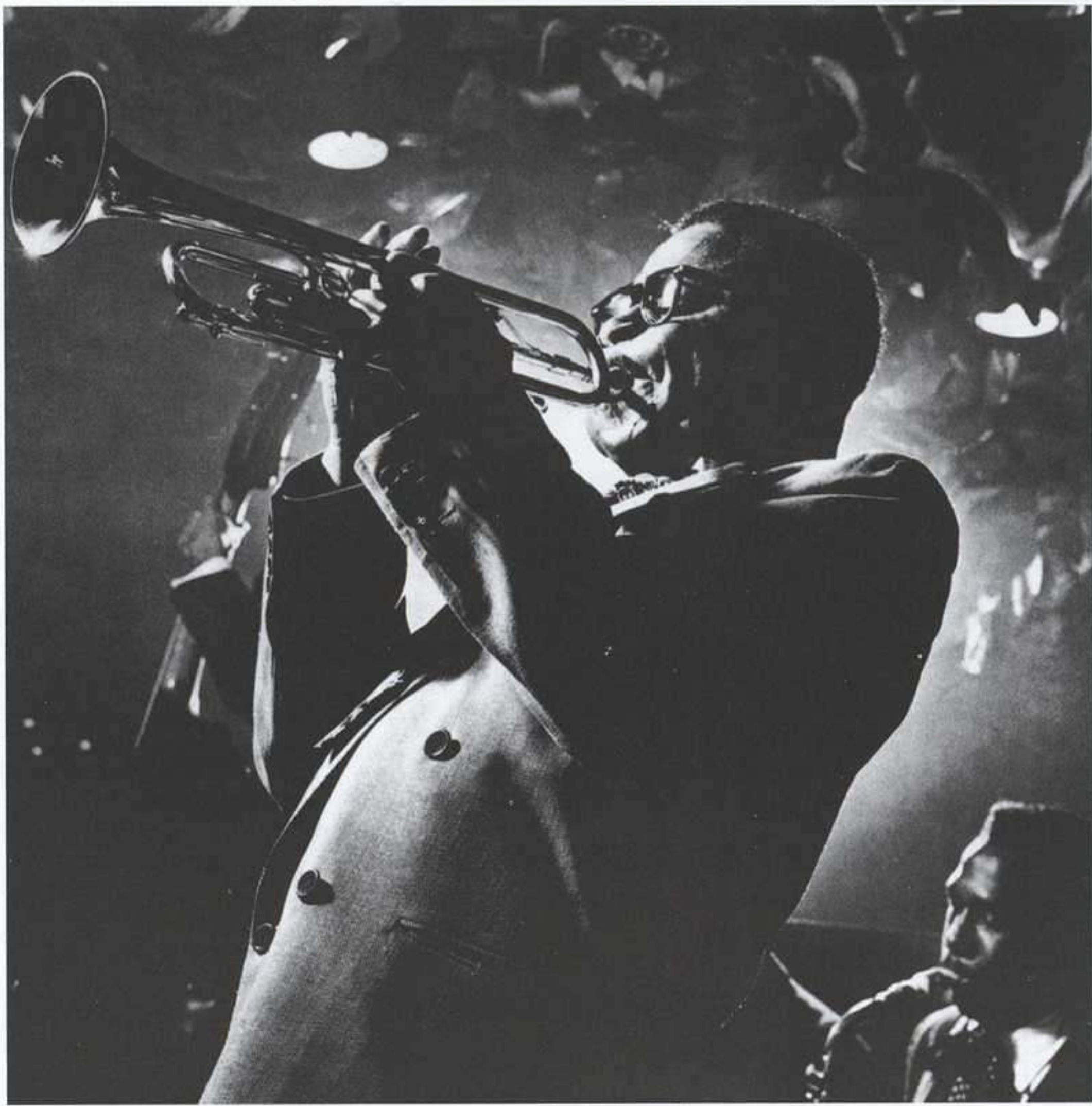
Juliette fue probablemente la primera mujer a quién amé a un nivel de igualdad entre seres humanos. Era una persona ideal. Teníamos que comunicarnos sobre todo a través de expresiones, gestos, lenguaje corporal. Ella no hablaba inglés y yo no hablaba francés. Conversábamos por medio de los ojos, de los dedos, no sé si me entiendes. Cuando te comunicas así, sabes que la persona no finge ni miente. Te vales de sensaciones y sentimientos. Era abril en París. Sí, y yo estaba enamorado.

Kenny Clarke decidió allí y entonces que se quedaba, y me dijo que era un imbécil si regresaba a Estados Unidos. A mí también me dolía, porque cada noche iba a los clubs con Sartre y Juliette y nos sentábamos en las terrazas de los cafés y bebíamos vino y comíamos y hablábamos. Juliette me pidió que me quedara. El propio Sartre dijo: «¿Por qué no os casáis Juliette y tú?» Pero no lo hice. Me quedé una o dos semanas, me enamoré de Juliette y de París, y después me marché.

Cuando me disponía a partir, en el aeropuerto me encontré rodeado de caras tristes. La mía era tan triste o más. Kenny estaba despidiéndome. Macho, me deprimía tanto volver a este país que en todo el trayecto en avión no pude dirigirle la palabra a nadie. No sabía que aquella experiencia iba a afectarme de tal modo. Y tan deprimido seguía cuando regresé que, antes de que me diera cuenta, tenía una adicción a la heroína de la que me costó cuatro años desengancharme, y por primera vez me encontré sin control, cayendo más deprisa que un hijoputa hacia la muerte.

Miles Davis *Autobiografía*

(Fragmento) Barcelona, Ediciones B, 1991



Dizzy Gillespie, por HERMAN LEONARD

Dizzy Gillespie

En los años de la guerra, cuando era difícil encontrar un apartamento, como también lo es ahora, mi esposa y yo encontramos uno muy confortable. Para evitarnos que se quejaran por el ruido, ensayaba siempre en un estudio y me abstenia de tocar la trompeta por las tardes. Una vez sonó el timbre de la puerta a las tres de la mañana y yo abrí sin quitar la cadena de seguridad. Era Bird, trompeta en mano, que me dice:

—Déjame entrar, Diz. Tengo una cosa. Tienes que oír una cosa que he sacado.

Yo había transcrito los solos de Bird, cosa que él nunca tenía la suficiente paciencia para hacer.

—Ahora no —dije—. Más tarde, hombre. Mañana.

—¡No! —gritó Bird—. Mañana no me acordaré. Lo tengo en la cabeza ahora. Déjame entrar, por favor.

Desde el dormitorio, mi mujer chilló: «¡Échalo a la calle!», y yo la obedecí y le cerré la puerta en las narices. Entonces, Parker se llevó la trompeta a los labios y tocó la melodía en la escalera. Yo cogí un papel y un lápiz y la transcribí desde el otro lado de la puerta.

Dizzy Gillespie, *Jazz Anecdotes*
(Trad. Juan Jesús Zaro)

Billy Taylor

En 1937, Jelly Roll Morton era co-propietario de un mugriento club nocturno situado encima de una hamburguesería de la calle U en Washington D.C. En aquel tiempo, yo estaba a punto de terminar en el instituto y tocaba en distintos clubes de la ciudad siempre que podía. Era un chico de diecisiete años, bueno y orgulloso, y naturalmente me quedaban muy pocas cosas por saber de la vida y de la música. Solía juntarme con otros jóvenes pianistas, chicos como yo que empezaban a estudiar a Hindemith, a Bartók, a Schönberg y a Webern. También conocíamos nuestro jazz. Como es natural, nuestro jazz comenzaba con Art Tatum y Prez, y en él no tenían sitio artistas viejos como el señor Morton. Ni siquiera nos habíamos molestado en escucharlo.

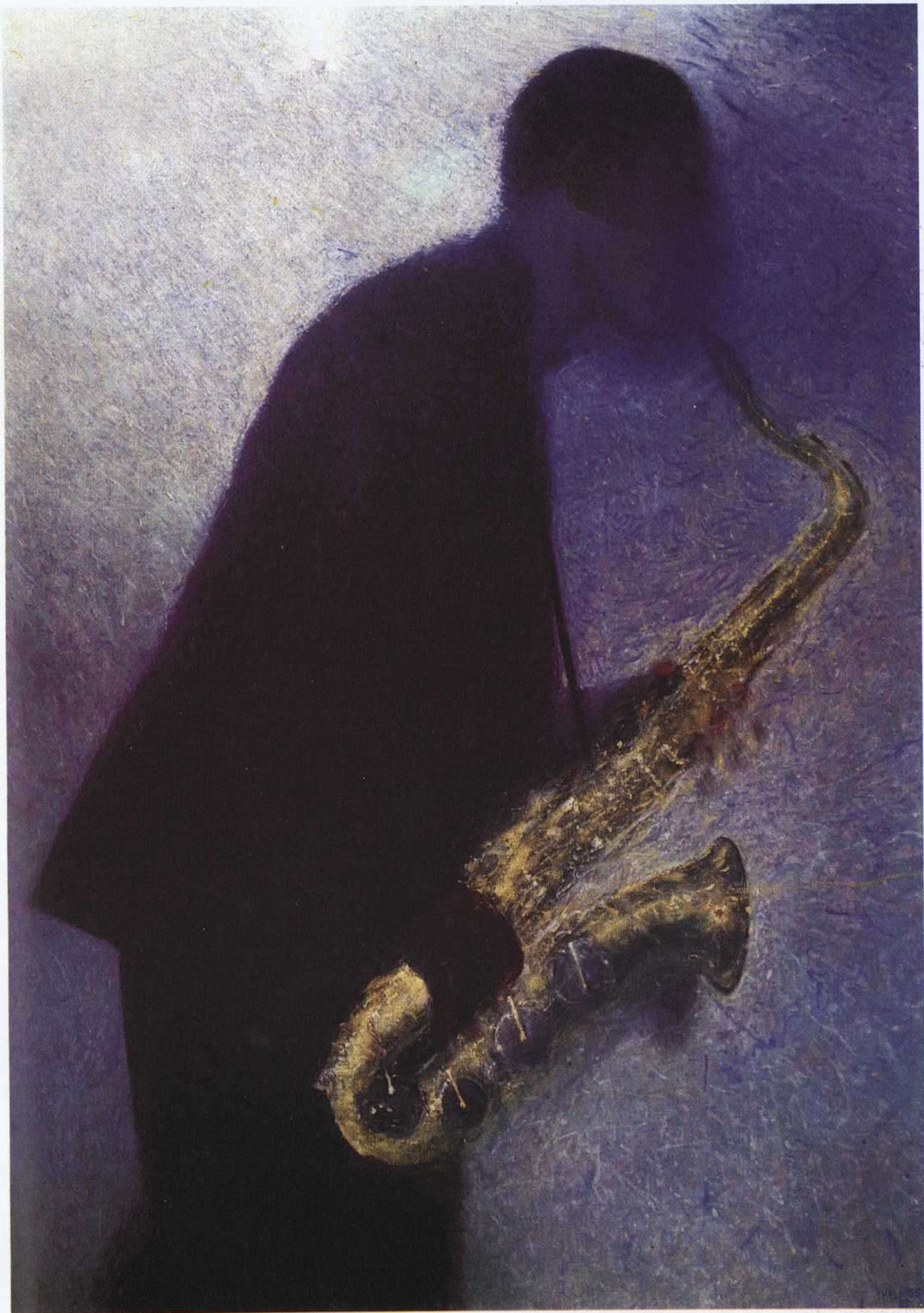
Entonces nos enteramos de que Jelly tenía un pequeño club en Washington —creo que se llamaba *The Jungle Inn*— y decidimos visitarlo para reírnos un poco. Aunque era sábado por la noche, no tuvimos ninguna dificultad para reservar una mesa. Alguien nos reconoció como miembros de la nueva hornada de pianistas de jazz, y se corrió el rumor de que unos jóvenes modernos habían venido para pasárselo bien con el viejo Jerry Roll.

Y entonces apareció Jerry. Parecía estar débil y muy enfermo, mayor y un poco loco. Pero todavía llevaba su clásica indumentaria de caballero del Sur con dignidad, y cuando sonreía le brillaba un diamante que llevaba en un diente. Empezó a tocar un tema nuevo que había compuesto llamado *Sweet Substitute*, y enseguida (los rumores se transmiten pronto en lugares pequeños) miró directamente a nuestra mesa. Sus ojos emitían una especie de orgullo muy particular que yo no había visto nunca antes. Su mirada, la sabiduría extrañamente arrogante de aquellos que saben, que han pasado por aquí, han visto lo que es y se han dado cuenta de que, después de todo, no ha sucedido nada espectacular. Morir es una empresa lenta y poco vistosa.

Entonces Jelly se dirigió a nosotros y nos dijo: «Capullos, vosotros no sabéis tocar así».

No recuerdo qué era lo que tocaba. Sólo me acuerdo de un pianista que tocaba con las dos manos, de modo rotundo y eficaz: un *ragtimer* modificado y relajado por Nueva Orleans, muy *swinging*. Supongo que la canción era bastante hortera, ahora que lo pienso, pero tenía cierto encanto. Y la interpretaba de un modo tan personal que era imposible de describir. Lo supe de pronto, mientras lo escuchaba: «Coño, es verdad. Yo no sé tocar como él está tocando. Desde un punto de vista puramente técnico, yo no sé tocar juntando y separando las manos, como él hace». Miré con el rabillo del ojo a los otros jóvenes seguros de sí mismo que habían venido conmigo y vi cómo se daban cuenta de que ellos tampoco sabían. Nuestra mesa permaneció en silencio las tres horas siguientes.

Billy Taylor *The Lost Generation*
(Trad. Juan Jesús Zaro)



ROLAND HELMUS, *Solo*, 1967



El ritmo de la vida es
Los dioses se están

un ritmo de *Jazz*, cariño.
riendo de nosotros

Langston Hughes



JUAN BÉJAR, *Vestido para la ocasión*, 1991



LETIZIA PITIGLIANI, *Morning Note*, 1989

HISTORIAS DE *JAZZ*

Ramón Gómez de la Serna
Jorge Guillén
Boris Vian
Julio Cortázar
Ralph Ellison
Langston Hughes
Toni Morrison
James Baldwin
Jack Kerouac
Jean Rhys
Jean Paul Sartre
F. Scott Fitzgerald
Juan Marsé
Lorenzo Saval
José A. Garriga Vela
José Antonio Mesa Toré



PAUL WHITEMAN, 1926

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Jazzbandismo

Todo el desplante de la vida moderna, con su particular meningitis bien soportada, tiene entrada en el jazz, y el veraniego atorrante, con su sombrero de paja sobre la nariz y su puro de brea de La Habana en la boca, puede hacer una equis de *cake-walk*, y el que ha perdido en el juego puede dar el aullido del arruinado, y el turista que no sabe adónde va puede lanzar el bostezo definitivo de su indecisión, y las almas de los suicidas pueden agarrarse a las cuerdas del banjo y lanzar un suspirillo desacordado.

Por el *jazz-band* se rompe la hipocresía social, y el hombre importante y enlevitado que está deseando dar el grito intempestivo del magistrado loco tiene consignado su grito en el conjunto.

El *jazz-band* está muy bien en los grandes hoteles, cantando por la nariz y tarareando como borracho que recuerda una música oída durante su lucidez rítmica. En los grandes hoteles sirve para los saltos y contorsiones de los algo desmedulados, tapa lo que se dicen de mesa a mesa los un poco *détraqués*, y el jaleador del jazz-

band -empleado de Banco recién echado- lanza los latigazos de sus desplantes como domador del público que boxea con él a gritos.

Busquemos el sitio en que el jazz esté más corrompido y donde su fermentación dé más alcoholes; ese jazz entre cuyos bardales de notas y gritos de pisotón y del peritoneo hay hasta una comadre que irrumpe con desgañitamiento de mujer a la que han robado su hija.

En el jazz, y sin darles importancia, como los novelistas sensibleros, lloran y ríen las cabaretieras, ahogadas entre voces de caballeros con la voz tomada, que en la tertulia nocturna representan a los que han salido de juerga, aunque debieran estar en la cama y haber llamado al médico.

¿Cómo suprimir este desahogo de la vida moderna, como han intentado algunos americanos puritanos, mientras algún compatriota pagaba diez mil dólares a la mejor orquesta del jazz sólo por tocar una noche en un baile de multimillonarios?

Imposible; además de que el jazz estaba ya en el vals como en la dosis pequeña con que comienza su vicio el cocainómano está la fatalidad de la dosis grande en que acabará.

En el *jazz-band* está la chacota de la vida moderna, su absurdidad, su incoherencia, su deseo de jolgorio continuo, y en él se mezclan todas las fugas de los amores tristes, de las patosidades desesperadas y el desteñido de las bocas, siempre como heridas sin restañar, mezclados a otros mil ingredientes, como tecleos de máquinas de escribir lejanas, reclamos de pato y de perdiz y estallidos de pulgas de elefante, una tropelía de sangres sucias.

A veces me siento yo mismo músico de *jazz-band* y estoy dispuesto a escribir música de carcajadas sobre los papeles pautados de los compositores, *uyuyuyuuáis jay-jay* ondulantes que se mezclan al sonar de los *matasuegras* musicales, que se estiran y se encogen en su propia tubería, y al inacabable piporro del saxofón, que hace sonar su cachimba sultánica, lanzando grandes bocanadas de humo sonoro.

Es tan pretencioso todo que bien merece esa trituración y mezcolanza que promueve el jazz amalgamando sentimentalismo, colillas de ideas, amores que se acaban de romper, todo mezclado en uno de esos barriles en que el cemento danza la danza del vientre.

Las notas del jazz machacan toda nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalología.

El martillo pilón de la orquesta jazzbandista deshace las piedras de nuestra alma, que son más difíciles de disolver que las de nuestro hígado.



FRANCIS PICABIA, *Chanson nègre I*, 1913

JORGE GUILLÉN

Solo de trombón

Ahora es el del trombón quien llama en nuestros oídos y en nuestros ojos, porque no se quedaría contento si, a más de oírle tocar, no le mirásemos tocar. Una orquesta de negritos no se avendría a desaparecer en ese foso de los coliseos de ópera que oculta a los músicos como a enterrados vivos. Su presencia y su mímica proclaman el derecho a colaborar con sus raptos extramusicales en la obra armónica. Decididamente, la belleza es para el negro una «incorporación». Todo alude a su bulto corporal, y hasta la música, que es el arte que goza de menos bulto, se ensancha con una evidencia física.

El del trombón avanza y se queda solo, como en los trances supremos el gran hombre ante su grandiosidad o el audaz ante la res haría. Un reflector le encasqueta su cucurucho burbujeo de rayos argentíferos, de una blancura tan espesa, que se torna gris. Y embutido en esta densificación de claridad lunar, el trombón, plateado, corusco, comienza su tocata: es un solo de luna, como el funambulesco de Laforgue. El trombón despide unos bufidos tan pronto agudos como graves, y con insólito desparpajo recorre toda la escala musical como un saltimbanqui ebrio la escala del Peligro. Las notas metálicas, por lo común tan poco ágiles aun en los cornetines de los cuarteles, lucen aquí una ligereza de acróbata bufo, desaprensivo, procaz y temerario, que concilia sus zapatetas con los zapatones, y los cuellos inverosímilmente vacantes, y los chalecos que se ajustan a la enésima potencia de su tronco. «Ése» que así va voltejeando por el trombón, solo y sin auxilio, en el «solo de luna», ¿no irá a desnucarse? ¿Caerá sobre nosotros? El corazón se nos apoca. El trombón sigue prorrumpiendo sus aullidos discordantes, empingorotado en la cúspide de la escala. Y de repente, ¿pues no está revolcándose con quejumbres broncas y carraspeos de alcohólico? Y en seguida, helo otra vez en el pináculo de la disonancia, desgañitándose con alaridos que asaetean el techo del teatro. Y todo ello con vayas sarcásticas y sorna de corso de cazurros, y, no obstante, meloso, indolente: cachaza tropical y siseos de esclava negra.

¿Es éste el castizo sentimentalismo negro, que a la faz de la luna mitiga las penas como un rasgueo de guitarra de payaso? Admirable solo de luna; como el de Jules Laforgue, serenata acrobática. ¡Oh, secretas afinidades, ya no secretas! Tal vez por eso los artistas que adolecen o afectan adolecer de «izquierdismos» juntan el odio a la serenata romántica con el amor a la serenata de Laforgue, a la serenata de los circos y a la serenata de los negros.



NOEL ROCKMORE, *Memory of Punch Miller*, 1963



Ejecutando una grabación, 1900

BORIS VIAN

La espuma de los días

—Reconozco que es una hermosa pieza— dijo el antigüedario, dando vueltas alrededor del pianóctel de Colin.

—Es arce espabilado —dijo Colin.

—Ya veo, ya veo —dijo el antigüedario—. Supongo que funciona bien.

—Yo trato de vender lo mejor que tengo —dijo Colin.

—Debe darle pena —dijo el antigüedario, agachándose para ver un pequeño dibujo de la madera.

Sopló algunas motitas de polvo que empañaban el lustre del mueble.

—¿No preferiría usted ganar dinero trabajando que deshacerse de él?

Colin se acordó del despacho del director y del pistoletazo del conserje y dijo que no.

—De todas maneras terminará trabajando cuando ya no le quede nada que vender... —dijo el antigüedario.

—Si dejaran de aumentar mis gastos... —dijo Colin, y añadió—: si cesaran de crecer mis gastos, yo tendría bastante, vendiendo mis cosas, para vivir sin trabajar. Claro que no para vivir muy bien, pero para vivir al fin y al cabo.

—¿No le gusta el trabajo? —dijo el antigüedario.

—Es horrible —dijo Colin—. Rebaja al hombre al nivel de la máquina.

—¿Y sus gastos no cesan de aumentar?— preguntó el antigüedario.

—Las flores cuestan muy caras y la vida en la montaña también... —dijo Colin.

—Pero ¿y si se curase? —dijo el antigüedario.

—¡Oh! —dijo Colin. Sonrió beatíficamente—. ¡Sería tan maravilloso!... —murmuró.

—De todas formas, no es del todo imposible —dijo el antigüedario.

—¡No! ¡Desde luego!... —dijo Colin.

—Pero hace falta tiempo dijo el antigüedario.

—Sí —dijo Colin—. Y el sol se va...

—Puede volver —dijo el antigüedario, animándole.

—No lo creo —dijo Colin—. Lo que sucede va en serio.

Se produjo un silencio.

—¿Está lleno por dentro? —preguntó el antigüedario señalando el pianóctel.

—Sí —dijo Colin—. Todos los receptáculos están llenos.

—Yo toco bastante bien el piano, podríamos probar.

—Si usted quiere —dijo Colin.

—Voy a buscar un asiento.

Se hallaban en medio de la tienda a donde Colin había hecho transportar su pianóctel. Por todas partes había montones de objetos extraños y viejos en forma de sillones, de sillas, de consolas y de otros muebles. El lugar estaba poco iluminado y olía a cera de las Indias y a vibrión azul. El antigüedario se hizo con un taburete de madera de quiebrahachas afiladas y se sentó ante el pianóctel. Había cerrado el picaporte de la puerta, que de este modo se quedaría muda y no les molestaría.

—¿Se sabe usted algo de Duke Ellington?... —dijo Colin.

—Sí —dijo el antigüedario—. Voy a tocarle *Blues of the Vagabond*.

—¿A cuánto lo ajusto? —dijo Colin—. ¿Tocará tres variaciones?

—Sí —dijo el antigüedario.

—De acuerdo —dijo Colin—. Eso hará un medio litro en total. ¿De acuerdo?

—Perfecto —respondió el comerciante, que empezó a tocar.

Tocaba con suma sensibilidad y las notas volaban por el aire, tan etéreas como las perlas del clarinete de Barney Bigard en la versión de Duke.

Colin se había sentado en el suelo para escuchar con la espalda contra el pianóctel, y derramaba grandes lágrimas elípticas y flexibles que rodaban por su ropa y corrían por el polvo. La música pasaba a través de él y volvía a salir filtrada, pero la melodía que salía de él se parecía mucho más a *Chloé* que a los *Blues del vagabundo*. El mercader de antigüedades tarareaba un contra-

punto de sencillez pastoral y balanceaba su cabeza de lado como una serpiente de cascabel. Tocó las tres variaciones y paró. Colin, feliz hasta el fondo del alma, seguía sentado en su sitio y era como cuando Chloé no estaba enferma.

—¿Y ahora qué se hace? —preguntó el antigüedario.

Colin se levantó y abrió el pequeño panel móvil haciendo la maniobra correspondiente y ambos tomaron sendos vasos llenos de un líquido con reflejos de arco iris. El antigüedario bebió el primero chasqueando la lengua.

—Tiene exactamente el gusto de los blues —dijo—. Concretamente de este blues. ¿Sabe? ¡Es formidable su invento!...

—Sí, todo marchaba muy bien —dijo Colin.

—¿Sabe usted una cosa? —dijo el antigüedario—. Seguramente le voy a pagar un buen precio.

—Sería una gran alegría para mí —dijo Colin—. Todo me va mal ahora.

—Así es la vida. Las cosas no pueden ir siempre bien —dijo.

—Pero las cosas podrían no ir siempre mal —dijo Colin—. Se recuerdan mucho mejor los buenos momentos; entonces, ¿para qué sirven los malos?

—¿Y si tocara *Misty Morning*? —propuso el antigüedario—. ¿Sale bien?

—Sí —dijo Colin—. Sale de maravilla. Da un cóctel gris perla y verde menta con un gusto de pimienta y ahumado.

El antigüedario se volvió sentar al piano y tocó *Misty Morning*. Lo bebieron. A continuación tocó también *Blue Bubbles*, y después paró porque empezaba a tocar dos notas al mismo tiempo y Colin a oír cuatro melodías diferentes a la vez. Colin cerró con cuidado la tapa del piano.

—Bueno —dijo el antigüedario—
¿hablamos de negocios ahora?

—¡Sipi! —dijo Colin.

—Su pianocóctel es algo fabuloso
—dijo el antigüedario—. Le doy tres
mil dobleziones.

—No —dijo Colin— es demasiado.

—Insisto —dijo el antigüedario.

—Pero eso es una tontería —dijo
Colin—. Yo no quiero. Dos mil, si le
parece bien.

—No —dijo el antigüedario—. Lle-
véselo, no lo quiero.



JENŐGABOR, *Jazzband*, 1935

—¡Pero yo no puedo venderlo en
tres mil! —dijo Colin— ¡Es un robo!...

—En absoluto... —insistió el anti-
güedario—. Puedo venderlo en cuatro
mil en un minuto...

—Usted sabe muy bien que se lo va a
quedar para usted —dijo Colin.

—Por supuesto —dijo el antigüe-
dario—. Escuche, vamos a partir la
sandía: dos mil quinientos doblezo-
nes.

—Bueno —dijo Colin— vale. Pero
¿qué haremos con las dos mitades de esa
maldita sandía?

—Tenga... —dijo el antigüedario.

Colin cogió el dinero y lo metió cui-
dadosamente en su cartera. Vacilaba un
poco.

—No me tengo en pie —dijo.

—Pues claro —dijo el antigüeda-

rio—. ¿Vendrá a escuchar un trago con-
migo, de vez en cuando?

—Prometido —dijo Colin—. Ahora,
tengo que marcharme. Nicolás me va a
poner de vuelta y media.

—Le acompaño un poco —dijo el
antigüedario—, tengo que hacer un
recado.

—Es usted muy amable... —dijo
Colin.

Salieron a la calle. El cielo, azul ver-
doso, colgaba casi hasta el suelo, donde
grandes manchas blancas marcaban el



sitio en que acababan de estrellarse las
nubes.

—Ha habido tormenta —dijo el
antigüedario.

Caminaron juntos algunos metros y
el compañero de Colin se detuvo
delante de un bazar.

—¡Espéreme un segundo! ¡Vuelvo en
seguida! —dijo.

Entró en la tienda. A través del esca-
parate, Colin le vio escoger un objeto
que observó atentamente al trasluz y
metió a continuación en el bolsillo.

—¡Ya está!... —dijo cerrando la
puerta.

—¿Qué era eso? —preguntó Colin.

—Un nivel de agua —respondió el
antigüedario—. Tengo el propósito de
tocarme todo mi repertorio después de
acompañarle y después tengo que caminar.

JULIO CORTÁZAR

Rayuela

Las nubes aplastadas y rojas sobre el barrio latino de noche, el aire húmedo con todavía algunas gotas de agua que un viento desgano tiraba contra la ventana malamente iluminada, los vidrios sucios, uno de ellos roto y arreglado con un pedazo de esparadrapo rosa. Más arriba, debajo de las canaletas de plomo, metidas en sí mismas, ejemplarmente antigárgolas. Protegido por la ventana el paralelepípedo musgoso oliente a vodka y a velas de cera, a ropa mojada y a restos de guiso, vago taller de Babs ceramista y de Ronald músico, sede del Club, sillas de caña, reposeras desteñidas, pedazos de lápices y alambre por el suelo, lechuza embalsamada con la mitad de la cabeza podrida, un tema vulgar, mal tocado, un disco viejo con un áspero fondo de púa, un raspar crujir crepitar incesantes, un saxo lamentable que en alguna noche del 28 o 29 había tocado como con miedo de perderse, sostenido por una percusión de colegio de señoritas, un piano cualquiera. Pero después venía una guitarra incisiva que parecía enunciar el paso a otra cosa, y de pronto (Ronald los había prevenido alzando el dedo) una corneta se desgajó del resto y dejó caer las dos primeras notas del tema, apoyándose en ellas como en un trampolín. Bix dio el salto en pleno corazón, el claro dibujo se inscribió en el silencio con un lujo de zarpazo. Dos muertos se batían fraternalmente, ovi-llándose y desentendiéndose, Bix y

NICOLAS DE STAEL,
Les musiciens
(homenaje
a Sidney
Bachet), 1953



Eddie Lang (que se llamaba Salvatore Massaro) jugaban con la pelota *I'm coming, Virginia*, y dónde estaría enterrado Bix, pensó Oliveira, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz.

—Se está bien aquí. Hace calor, está oscuro.

—Bix, qué loco formidable. Poné *Jazz me blues*, viejo.

—La influencia de la técnica en el arte —dijo Ronald metiendo las manos en una pila de discos, mirando vagamente las etiquetas—. Estos tipos de antes del long play tenían menos de tres minutos para tocar. Ahora te viene un pajarraco como Stan Getz y se te planta veinticinco minutos delante del micrófono, puede soltarse a gusto, dar lo mejor que tiene. El pobre Bix se tenía que arreglar con un coro y gracias, apenas entraban en calor zás, se acabó. Lo que habrán rabiado cuando grababan discos.

—No tanto —dijo Perico—. Era como hacer sonetos en vez de odas, y eso que yo de esas pajolerías no entiendo nada. Vengo porque estoy cansado de leer en mi cuarto un estudio de Julián Marías que no termina nunca.



Thelonious Monk por W. EUGENE SMITH

La vuelta al piano de Thelonious Monk

Concierto del cuarteto de Thelonious Monk en Ginebra, marzo de 1966

En Ginebra de día está la oficina de las Naciones Unidas pero de noche hay que vivir y entonces de un golpe un afiche en todas partes con noticias de Thelonious Monk y Charles Rouse, es fácil comprender la carreta al Victoria Hall para fila cinco al centro, los tragos propiciatorios en el bar de la esquina, las hormigas de la alegría, las veintiuna que son interminablemente las diecinueve y treinta, las veinte, las veinte y cuatro, el tercer whisky, Claude Tarnaud que propone una *fondue*, su mujer y la mía que se miran consternadas pero después se comen la mayor parte, especialmente el final que siempre es lo mejor de la *fondue*, el vino blanco que agita sus patitas en las copas, el mundo a la espalda y Thelonious semejante al cometa que exactamente dentro de cinco minutos se llevará un pedazo de la tierra como en *Héctor Servadac*, en todo caso un pedazo de Ginebra con la estatua de Calvino y los cronómetros Vacheron & Constantin.

Ahora se apagan las luces, nos miramos todavía con ese ligero temblor de despedida que nos gana siempre al empezar un concierto (cruzaremos un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo) y ya el contrabajo levanta su instrumento y lo sondea, brevemente la escobilla recorre el aire del timbal como un escalofrío, y desde el fondo, dando una vuelta por completo innecesaria, un oso con un birrete entre turco y solideo se encamina hacia el piano poniendo un pie delante de otro con un cuidado que hace pensar en minas abandonadas o en esos cultivos de flores de los déspotas sasánidas en que cada flor hollada era una lenta muerte de jardinero.

Cuando Thelonious se sienta al piano toda la sala se sienta con él y produce un murmullo colectivo del tamaño exacto del alivio, porque el recorrido tangencial de Thelonious por el escenario tiene algo de riesgoso cabotaje fenicio con probables varamientos en las sirtes, y cuando la nave de oscura miel y barbado capitán llega a puerto, la recibe el muelle masónico del Victoria Hall con un suspiro como de alas apaciguadas, de tajamares cumplidos. Entonces es *Pannonica*, o *Blue Monk*, tres sombras como espigas rodean al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y exágonos de sonido, ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk.

Pero eso no se explica: *A rose is a rose is a rose*. Se está en una tregua, hay intercesor, quizá en alguna esfera nos redimen. Y luego, cuando Charles Rouse da un paso hacia el micrófono y su saxo dibuja imperiosamente las razones por las que está ahí, Thelonious deja caer las manos, escucha un instante, posa todavía un leve acorde con la izquierda, y el oso se levanta hamacándose, hartado de miel o buscando un musgo propicio a la modorra, saliéndose del taburete se apoya en el borde del piano marcando el ritmo con un zapato y el birrete, los dedos van resbalando por el piano, primero al borde mismo del teclado donde podría haber un cenicero y una cerveza pero no hay más que Steinway & Sons, y luego inician imperceptiblemente un safari de dedos por el borde de la caja del piano mientras el oso se hamaca cadencioso porque Rouse y el contrabajo y el percusionista están enredados en el misterio mismo de su trinidad y Thelonious viaja vertiginoso sin moverse, pasando de centímetro en centímetro rumbo a la cola del piano a la que no llegará, se sabe que no llegará porque para llegar le haría falta más tiempo que a Phileas Fogg, más trineos de vela, rápidos de miel de abeto, elefantes y trenes endurecidos por la velocidad para salvar el abismo de un puente roto, de manera que Thelonious viaja a su manera, apoyándose en un pie y luego en otro sin salirse del lugar, cabeceando en el puente de su *Pequod* varado en un teatro, y cada tanto moviendo los dedos para ganar un centímetro o mil millas, quedándose otra vez quieto y como precavido, tomando la altura con un sextante de humo y renunciando a seguir adelante y llegar al extremo de la caja del piano, hasta que la mano abandona el borde, el oso gira paulatino y todo podría ocurrir en ese instante en que le falta apoyo, en que flota como un alción sobre el ritmo donde Charles Rouse está echando las últimas vehementes largas admirables pinceladas de violeta y de rojo, sentimos el vacío de Thelonious apartado del borde del piano, el interminable diástole de un solo inmenso corazón donde laten todas nuestras sangres, y del piano, el oso se balancea amablemente y regresa nube a nube hacia el teclado, lo mira como por primera vez, pasea por el aire los dedos indecisos, los deja caer y estamos salvados, hay Thelonious capitán, hay rumbo por un rato, y el gesto de Rouse al retroceder mientras desprende el saxo del soporte tiene algo de entrega de poderes, de legado que devuelve al Dogo las llaves de la serenísima.

Julio Cortázar *La vuelta al día en ochenta mundos*

Madrid, Siglo XXI, 1992



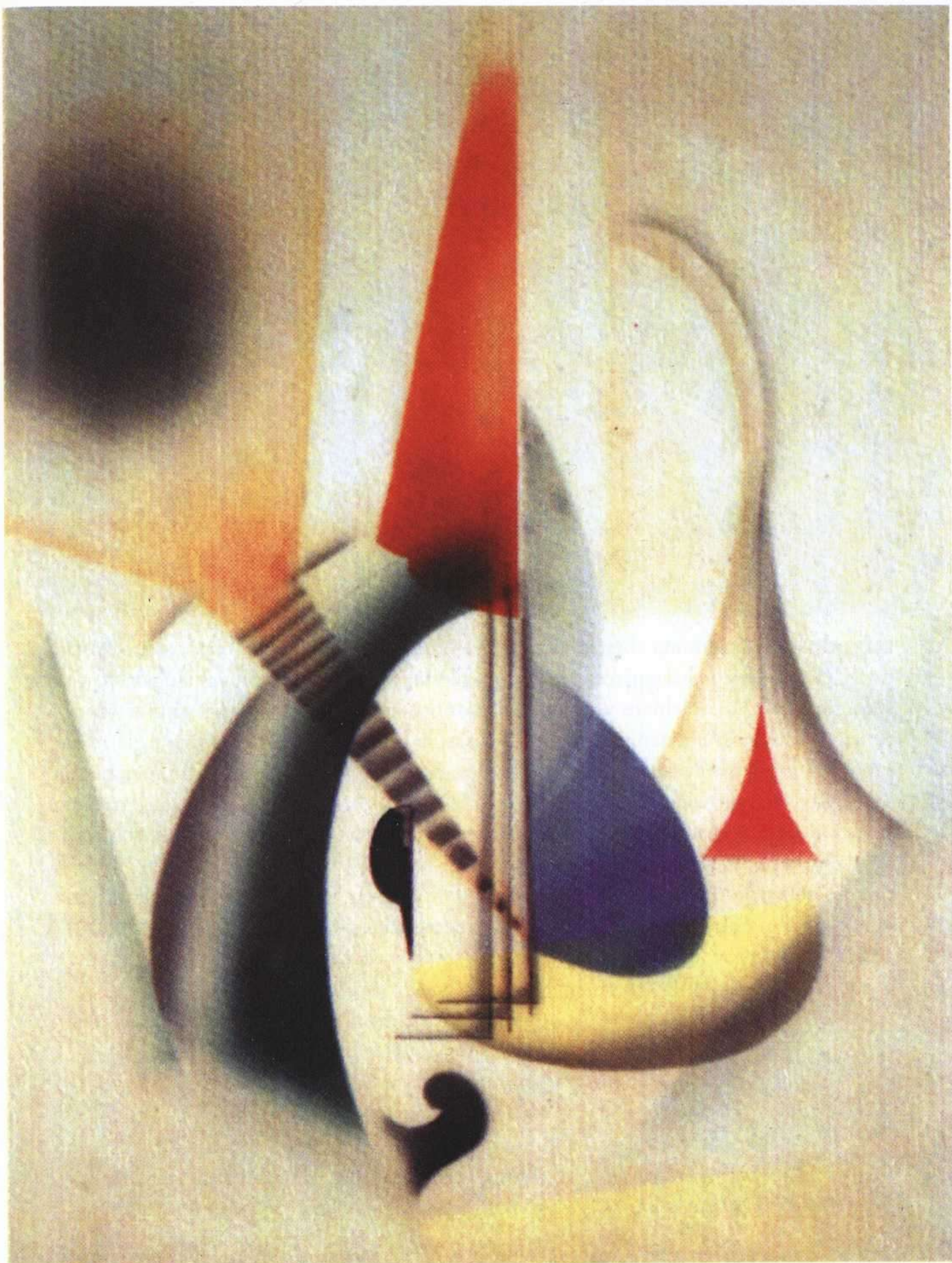
ROBERT DELAUNAY, *Ritmo*, 1940

RALPH ELLISON

El hombre invisible

Ahora tengo un radio-fonógrafo, pero pienso tener cinco. Mi agujero tiene pocas propiedades acústicas, y cuando pongo música quiero sentir su vibración, no sólo con el oído sino con todo el cuerpo. Me gustaría escuchar cinco grabaciones de Louis Armstrong tocando y cantando *What Did I Do to Be so Black and Blue*, todas a la vez. A veces, ahora, escucho a Louis mientras me tomo mi postre favorito, helado de vainilla con licor de endrina. Vierto el líquido rojo sobre el montón blanco y entonces contemplo cómo brilla primero y luego sube el vapor, mientras Louis convierte ese instrumento militar en un rayo de líricos sonidos. Quizás me gusta Louis Armstrong porque ha convertido su invisibilidad en poesía. Creo que sucede porque él no es consciente de ser invisible. Y mi propio conocimiento de la invisibilidad me ayuda a entender su música. Una vez, al pedir un cigarrillo, algunos graciosos me dieron un canuto, que encendí cuando llegué a casa y me senté a escuchar mi fonógrafo. Fue una noche extraña. La invisibilidad, permítanme que lo explique, le da a uno un sentido distinto del tiempo, de modo que nunca llegas a coger el ritmo. Unas veces vas por delante y otras por detrás. En vez del rápido e imperceptible fluir del tiempo, eres consciente de las trabas, de esos momentos en los que se detiene o en los que da un salto adelante. Y entonces te deslizas por entre los agujeros y echas una mirada a tu alrededor. Eso es lo que percibes, de manera vaga, en la música de Louis.

(Trad. Juan Jesús Zaro)



MAN RAY, *Jazz*, 1919

TONI MORRISON

Jazz

Piensa cómo es y, si puedes, inténtalo, simplemente inténtalo. Entonces la naturaleza te acoge. Indirectamente, se convierte en refugio. Te permite apoyar la cabeza. Extiende las ramas de las lilas hasta ocultarte. Y la ciudad, también a su manera, se pone a tu servicio, coopera, alisando las aceras, corrigiendo los bordillos, ofreciéndote melones y manzanas verdes en las esquinas. Filas de pañuelos de cabeza amarillos; collares de cuentas egipcias. Pollo frito de Kansas y algo con pasas atraen la atención de una ventana abierta, donde el aroma parece quedarse. Y, por si eso fuera poco, las puertas de los garitos están entreabiertas y en el interior de ese lugar, fresco y oscuro, tose un clarinete y carraspea mientras espera que la mujer encuentre el tono. Entonces lo encuentra y, cuando pasas, le susurra a tu espalda que es la niña preferida de Papá. Todas estas cosas las sabe hacer muy bien la ciudad: tener buen aspecto y oler provocativamente; enviar mensajes secretos disfrazados de letreros: siga la flecha, entrada, peligro se alquila sólo personas de color hombres solos se vende mujer se necesita habitación disponible pare no se permiten perros en el interior no se acepta dinero en metálico baje pollo recién hecho se lo llevamos a casa gratis rápido. Sabe abrir cerraduras, oscurecer escaleras. Sabe acallar tus gemidos con los suyos.

(Trad. Juan Jesús Zaro)



EUGENE SMITH, *As from my window i sometimes glance*, 1957

JAMES BALDWIN

The Amen Corner

La música. La música. La música es un instante. Pero la vida es larga. En ese momento, si es buena, si realmente te hace vibrar, estás unido a todo, a todo el mundo, a los cielos, a las estrellas y a todas las cosas vivientes. Pero la música no es besar. Besar es una cosa que quieres hacer. Y la música, una cosa que tienes que hacer, si la tienes que hacer. El problema es cuánto tiempo puedes seguir la música si no tienes a nadie a quien besar. Sabes, cariño, la música no sale del aire. Sale del hombre que la toca.

(Trad. Juan Jesús Zaro)



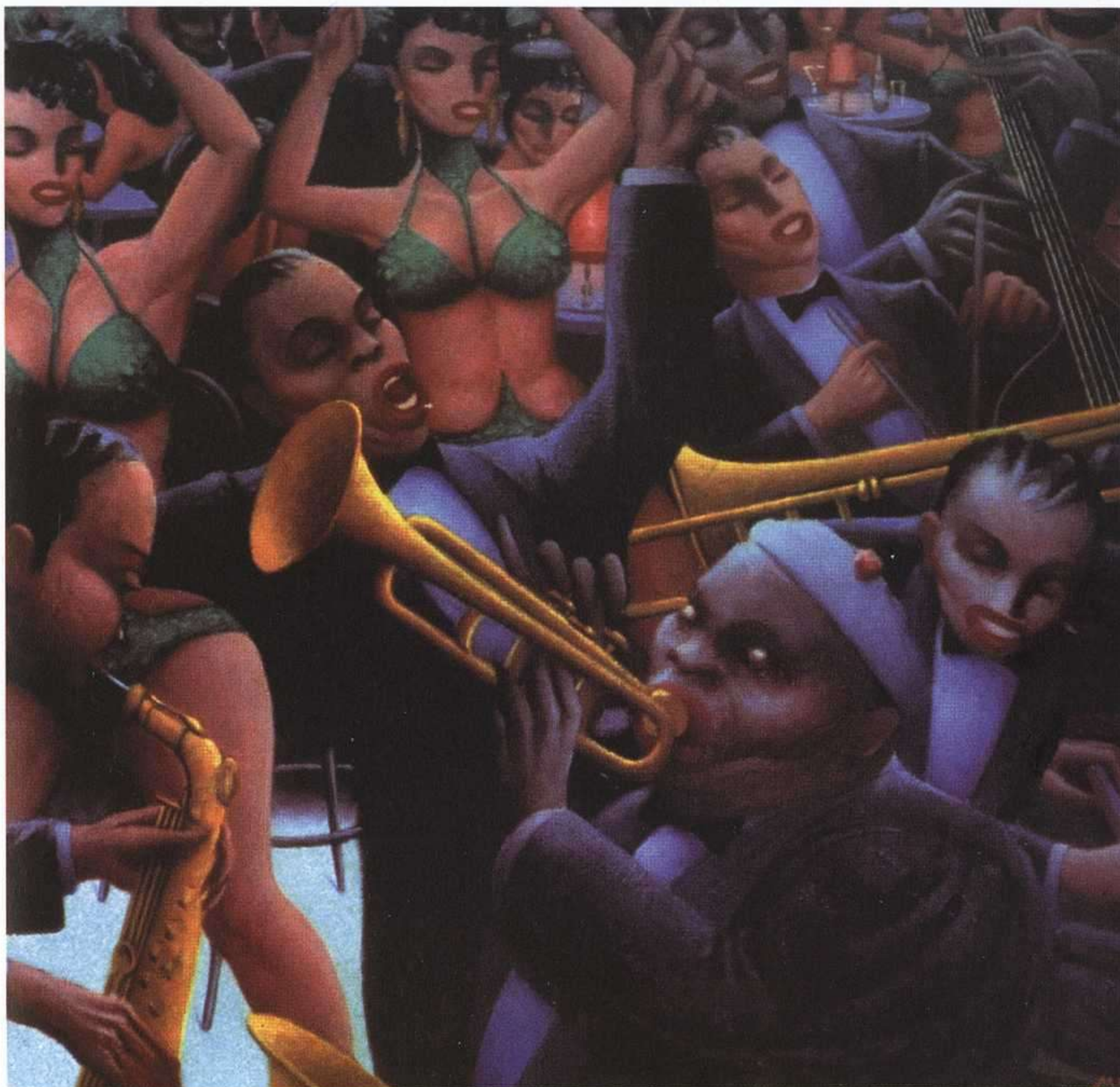
ARCHIBALD J. MOTLEY, JR., *Above Blues*, 1929

JACK KEROUAC

The Beginning of Bop

El bop empezó con el jazz, pero una tarde, en una acera, tal vez en 1939, Dizzy Gillespie, o Charley Parker, o Thelonious Monk pasaba por delante de una tienda de ropa para hombres en la calle 42 o en la South Main de Los Ángeles cuando, de pronto, oyó por los altavoces un jazz erróneo e imposible, que sólo podría haber oído en su propia imaginación, y que se convirtió en un arte nuevo. El bop.

Esa noche, en el piano, Thelonious metió una nota rígida y desafinada entre las primeras notas de los demás, en Minton's Playhouse, y entonces la noche comienza, y unas cuantas horas *jam* más tarde, a las diez, la puerta de al lado es la de un bar y hotel para gente de color, hay uno o dos clientes blancos, algunos de Columbia, otros de Ninguna Parte —unos marinos, otros de la Armada, de la Fuerza Aérea o del Ejército de Tierra, otros de Europa—. La extraña nota hace que el trompetista de la banda arquee las cejas. Dizzie se sorprende por primera vez ese día. Se pone la trompeta en los labios y toca una amalgama húmeda.



ARCHIBALD J. MOTLEY, JR., *Hot Rhythm*, 1961

—«¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!», ríe Charlie Parker, que está inclinado mientras sigue el ritmo dándose golpecitos en el talón. En el tono más alto de su voz, dice: «¿No os lo dije?», con notas de jazz... Habla como grandes poetas en lenguas extranjeras que cantan con liras en países lejanos, junto al mar, y a quienes nadie comprende, porque la lengua todavía no está viva en la tierra. El bop es la lengua del África inevitable de América, *going* suena como *gong*, África es el nombre del ritmo de la flauta y el pie, que se desplaza a un lado, el súbito chillido desinhibido que sale amortiguado en cualquier momento de la trompeta de Dizzy Gillespie —haz lo que quieras—, y que desplaza la melodía a un lado hacia otra improvisación con un desgarrar de pezuñas extendidas, ¿por qué ser sutil y falso?

(Trad. Juan Jesús Zaro)



WILLIAM CLAXTON, *Times Square*, New York City, 1960

JEAN RHYS

Let them Call it Jazz

Cuando estábamos dándole una vuelta al patio, oigo a una mujer cantar —la voz salía desde lo alto, a través de una de las pequeñas ventanas enrejadas. Al principio no me lo creía. ¿Por qué iba alguien a querer cantar allí? A nadie le apetece cantar en la cárcel, nadie quiere hacer nada. No hay motivos, y no tienes esperanzas. Creo estar dormida, soñando, pero estoy totalmente despierta y veo que todos los demás se han puesto a escuchar también. Esa tarde nos vigila una funcionaria, no una policía. Se para y mira a la ventana.

Es una voz gangosa, un poco tosca a veces, como si aquellos viejos muros se quejaban al ver tanta miseria, demasiada. Pero no decae, y nadie puede detenerla. No oigo las palabras, sólo la música. Canta una frase, y luego otra, y de pronto se interrumpe. Todo el mundo echa a andar otra vez, sin decir una palabra. Pero cuando entramos, le pregunto a la mujer que va delante de mí quién cantaba. «Es la canción de Holloway», dice. «¿Todavía no la conoces? Canta desde la celda de castigo y le dice a las chicas que se animen y que nunca se rindan».

Alquilo una habitación cerca de Victoria, por la que la patrona acepta una libra como depósito, y al día siguiente encuentro un empleo en la cocina de un hotel cercano. Pero no me quedo mucho tiempo. Me dicen que hay otro trabajo en una tienda grande, de ropa de mujer, como costurera, y me lo dan. Les miento y les digo que he trabajado en una tienda muy cara de Nueva York. Les hablo con voz segura y firme, y no comprueban lo que les digo. Me hago amiga de una chica —Clarice—, casi blanca, muy inteligente, que maneja muy bien a los clientes y se ríe de ellos en cuanto salen de la tienda. Y yo le digo que ellos no tienen la culpa de que las prendas no les queden bien. Los trajes especiales hechos a medida son muy caros en Londres. Así que nos pasamos la vida arreglando prendas. Clarice vive en dos habitaciones que no están lejos de la tienda. Las ha ido amueblando poco a poco, y a veces da fiestas los sábados por la noche. Allí es donde empiezo a silbar la canción de Holloway. Un hombre se me acerca y me dice: «Sílbala otra vez». Yo le hago caso (ahora nunca canto) y me dice: «No está mal». Clarice tiene un viejo piano que alguien le ha dado en la tienda, y él toca la melodía, con ritmo de jazz. Yo le digo: «No es así», pero todo el mundo dice que lo hace de maravilla. Y ya no pienso más en ello hasta que recibo una carta suya en la que me dice que ha vendido la canción, me da las gracias y me envía cinco libras por haberle ayudado tanto.

Cuando leo la carta me entran ganas de llorar. Porque, después de todo, esa canción era todo lo que tenía. No encajo en ningún sitio, y no tengo dinero para hacerlo. Y tampoco me apetece.

Pero cuando aquella chica cantó, me cantó a mí y para mí. Yo estaba allí porque tenía que estar allí. Estaba escrito que tenía que oírla —eso lo sé.

Ahora he dejado que la toquen mal, y me abandonará, como todas las demás canciones... como todas las demás cosas. No me quedará nada.

Entonces me digo a mí misma que todo es una tontería. Incluso si la tocan con trompeta, o si la tocan bien, como yo quería, no van a caer tan pronto los muros. «Dejemos que lo llamen jazz», me digo, y que la toquen mal. Eso no cambiará nada la canción que oí un día.

Con el dinero, me compro un polvoriento vestido rosa.

(Trad. Juan Jesús Zaro)



HELGE LEIBERG, *Pianist*, 1986

JEAN-PAUL SARTRE

Náusea

En este momento, suena jazz: no hay melodía, sólo notas, una miríada de diminutas sacudidas. No conocen el descanso; un orden inflexible las origina y las destruye sin darles tiempo de recuperarse y de existir por sí mismas. Corren, se precipitan, me dan un fuerte puñetazo al pasar y se extinguen. Me gustaría retenerlas, pero sé que si pudiera parar a una, lo que me quedaría entre los dedos sería sólo un sonido bribón y extenuado. Debo aceptar su muerte; debo incluso deseársela. Conozco pocas impresiones más fuertes o más crudas.

(Trad. Juan Jesús Zaro)



RAINER FETTING. *Ed Mabutú Tanz*, 1983

F. SCOTT FITZGERALD

Babylon Revisited

Se marchó después de cenar, pero no se fue a casa. Tenía curiosidad por ver París de noche, con ojos más claros y juiciosos que en días anteriores. Compró un *strapontin* para el Casino y vio a Josephine Baker hacer sus arabescos color chocolate.

Una hora después, salió, dio un paseo por Montmartre y subió por la Rue Pigalle hasta la Place Blanche. La lluvia había cesado, y unas cuantas personas con trajes de fiesta desembarcaban de los taxis delante de los cabarets. También había *cocottes* paseando solas o en parejas, y muchos negros. Pasó por una puerta iluminada de la que salía música, y se detuvo al reconocerla. Era Bricktop's, el lugar donde había gastado tantas horas y tanto dinero. Unas puertas más adelante vio otro antiguo *rendezvous* y metió la cabeza para mirar. Inmediatamente, una orquesta entusiasta comenzó a tocar, dos bailarines profesionales se pusieron a bailar y un *maître d'hôtel* le abordó diciendo: "La gente está empezando a llegar, señor". Pero él se retiró rápidamente.

«Hay que estar muy bebido», pensó.

Zelli's estaba cerrado, y los sombríos y siniestros hoteluchos que lo rodeaban, oscuros. En lo alto de la Rue Blanche había más luz y un grupo de franceses, vecinos del lugar, que hablaban ruidosamente. El Poet's Cave había desaparecido, pero las dos bocas del Café of Heaven y del Café of Hell aún bostezaban e incluso engulleron a los escasos viajeros de un autobús turístico: un alemán, un japonés y una pareja norteamericana que lo miró con ojos asustados.

El esfuerzo y la inventiva de Montmartre habían llegado a su fin. Toda su disponibilidad para el vicio y el derroche había descendido a niveles claramente infantiles, y de pronto comprendió el significado de la palabra «disiparse»: disiparse en el aire, no reconocer nada. Cada desplazamiento de un sitio a otro a altas horas de la madrugada equivalía a un enorme salto, a pagar mucho más por el privilegio de moverse de forma cada vez más lenta.

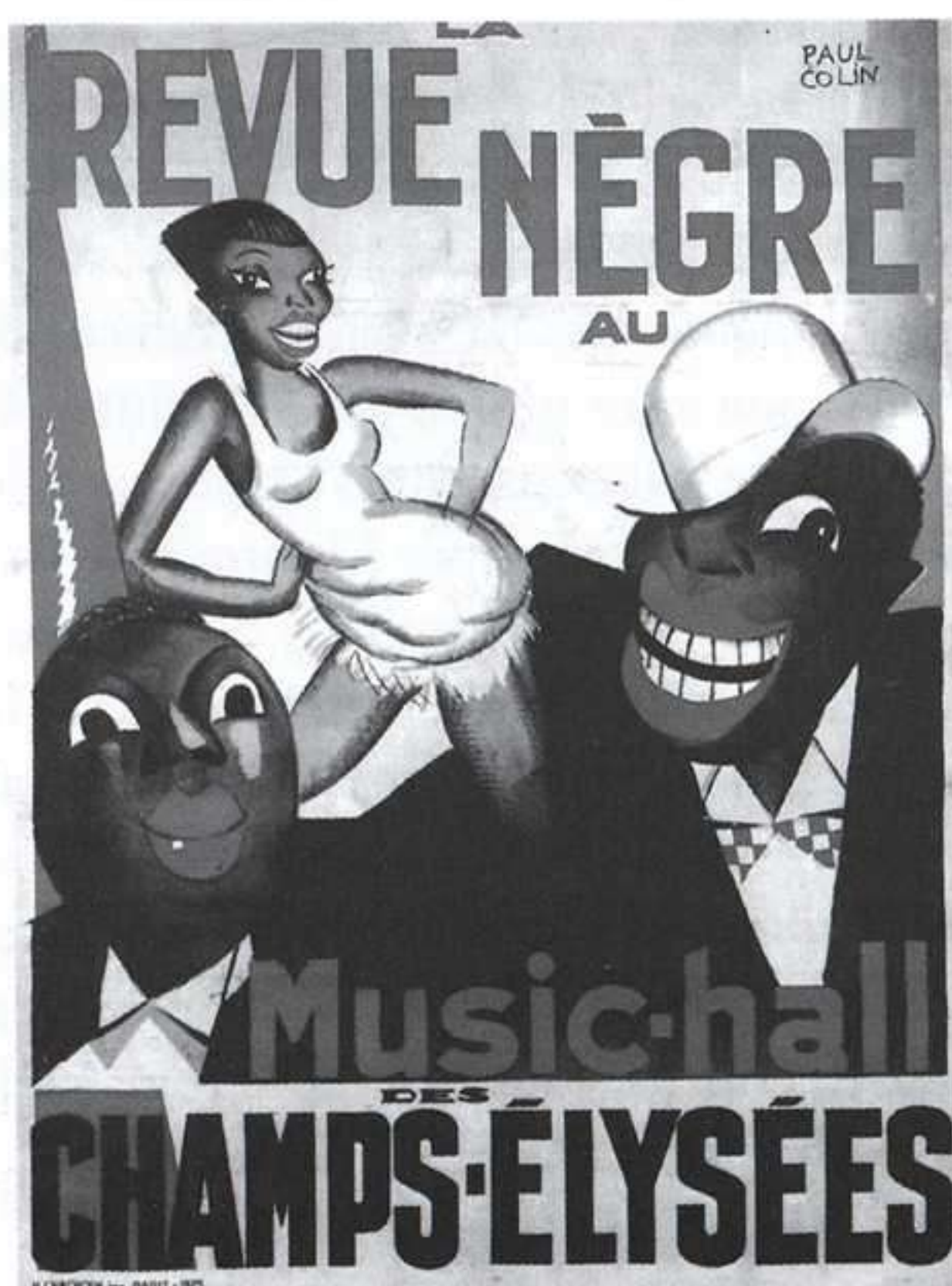
Se acordó de haberle dado billetes de mil francos a una orquesta por tocar una sola canción, o de tirarle cien francos a un portero sólo por llamar a un taxi.

Pero no había sido un dinero mal empleado.

Lo había empleado, incluso aquellas veces en que se lo había gastado de la manera más absurda, en sobornar al destino, de modo que éste no le recordara las cosas más importantes de recordar, las cosas que ahora siempre recordaría: su hijo, ahora fuera de su control, y su esposa, huída a una tumba en Vermont.

Delante de la puerta iluminada de una *brasserie*, una mujer lo abordó. Le compró huevos y café, pero eludió su mirada incitadora. Luego le dio un billete de veinte francos y cogió un taxi para volver al hotel.

(Trad. Juan Jesús Zaro)



PAUL COLIN, 1925



JOHN ALTOON

JUAN MARSÉ

Últimas tardes con Teresa

Esta noche la invitó a tomar una copa en «Jamborée». A Teresa le encantó la idea de mostrarse en compañía del murciano en la cava de la Plaza Real (deslizándose como peces en un acuario, allí se veían siempre algunos prestigiosos conjurados estudiantiles, Luis Trías entre ellos, ejercitándose en la semiclandestinidad bajo una luz verdosa, exilada, parisina). Actuaba un singular y primitivo conjunto de jazz español a base de instrumentos de hueso, el «María's Julián Jazz» (la quijada de burro hecha sonido y filosofía, decía el programa de mano), latoso y cínico farsante cuya música, al no tomarla nadie en serio (excepto una atenta parejita con gafas, miopes los dos y estudiantes de Letras, que reconocieron a Teresa y pretendieron que la muchacha y su acompañante compartieran su mesa) tenía cuando menos la virtud de que se podía bailar sin miedo a profanar la verdadera cátedra del jazz. Y en la penumbra rojiza del local, bailando estrechamente abrazada a su nuevo amigo frente a las miradas meditabundas de los estudiantes (que ella despreciaba por carcas y reaccionarios, según dijo al oído de Manolo) la universitaria dejó que él le rozara por primera vez las sienes y la frente con los labios.



ANDRÉ BRASILIER. *Musique à Monte Carlo*, 1985

LORENZO SAVAL

El asesino anda suelto

Eran algo así como las cuatro de la madrugada cuando estalló el teléfono. Me encontraba escribiendo un extraño relato y como una criatura alucinada me dejaba atrapar en los suburbios de los propios personajes que iba creando.

Para sumergirme en la historia y situar a uno de ellos, un poeta alcohólico, había puesto doce veces el mismo disco de jazz trasnochado, que me servía de comodín hipnótico para escribir. La sensual voz de Chet Baker susurrando «*The touch of your lips...*» y los sutiles efectos del *hachís* me mantenían por entonces suspenso en el mismo tránsito del poeta y subiendo y bajando estadios poco esclarecedores para continuar la historia.

No era el estado ideal para quien unos días antes se había propuesto dejar de beber, sometiéndose además a los castigos de una dieta estricta a base de zumo de zanahorias, uvas sin piel y a dos cucharadas de *ging-seng* tónico en ayunas, con el aliciente de contener semen de mono entre otros sugerentes pero no tan vitamínicos extractos dentro de su prodigiosa fórmula.

Sí, a esas horas en que sonó el teléfono, mi equilibrio naturista estaba por los suelos. El síndrome de abstinencia que estaba sufriendo el poeta alcohólico por culpa de su creador fue más intenso que mi voluntad y me serví la primera copa. Las siguientes hasta acabar con la botella fueron un vis a vis que sostuvimos el autor y el personaje en los diálogos del tercer capítulo en que, bien estimulados por la líquida inteligencia del alcohol, nos dejamos aconsejar por los mismos espíritus que llevaron a Li Po a morir ahogado al querer en una borrachera abrazar la luna.

Yo escribía o el poeta me contaba el momento en que se encontró a la Sra. Adorno, del quinto piso, con un camisón de satén plata generosamente perfumado, en el interior de uno de los ascensores de su apartamento.

—No, no fue el camisón lo que en ese instante me cegó— me comentaba con los ojos vidriosos mi interlocutor, fue el perfume.

—¿El perfume?

— Sí, me hubiera bebido de un solo trago el frasco entero de ese perfume si me lo hubieran servido en una copa con dos cubitos de hielo. Era embriagador.

—Y, ¿que pasó?

— Me invitó a una cena fría con champagne en su habitación. Algo sumamente tentador si no hubiera quedado antes con Elsa para hacer el amor en un taxi.

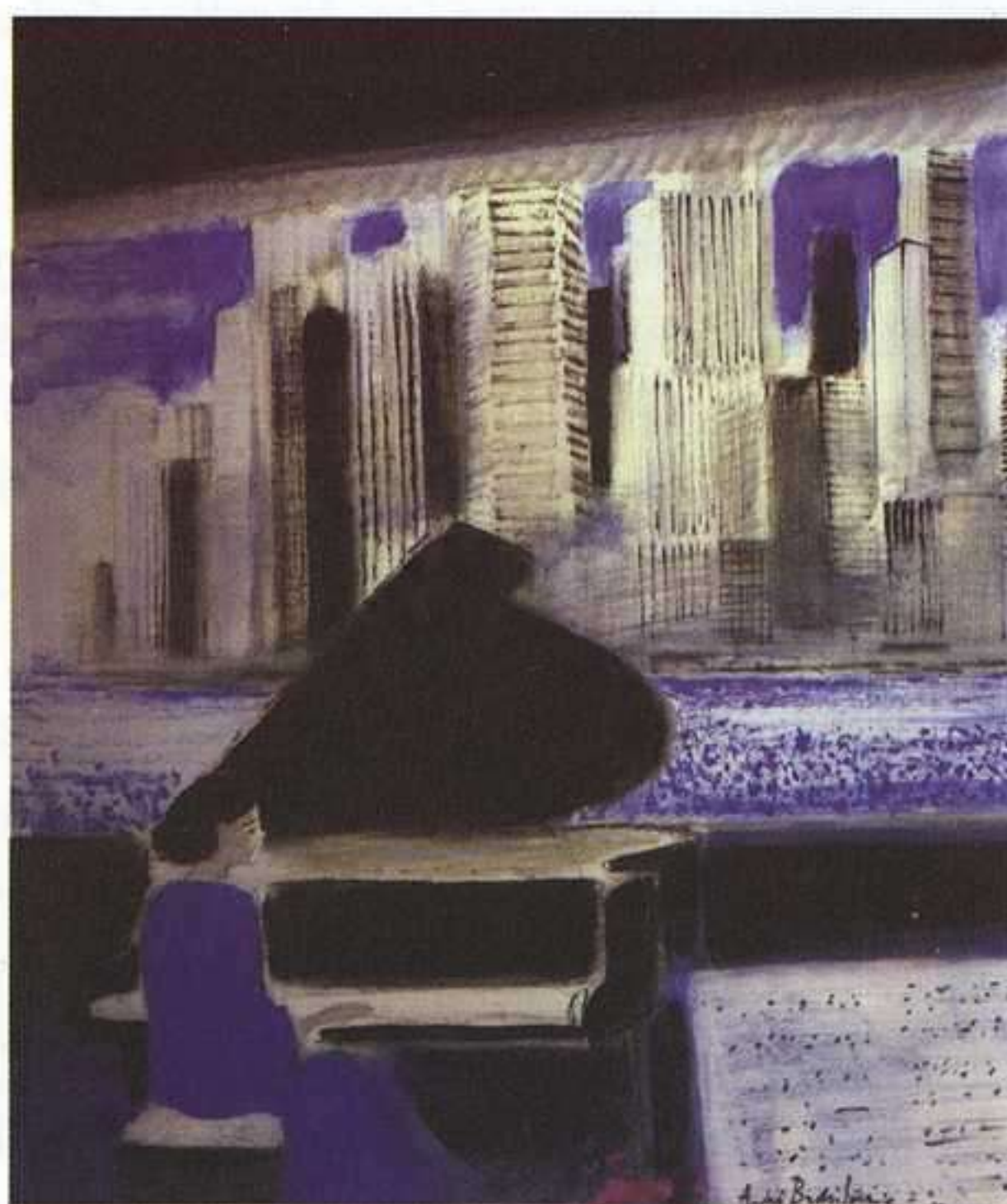
Elsa era una antigua compañera de trabajo, a quien, entre otras rarezas, sólo le gustaba hacerlo en los taxis, mientras daban vueltas y vueltas por la ciudad. No, me fue imposible, y ahora lo lamento, ya que luego me enteré del crimen, cuando me interrogó la policía junto a los demás vecinos. Al parecer alguien sí aceptó su cena fría para después dispararle en el corazón con una Mauser automática del 38. Aunque de nuestro encuentro, nadie hasta ahora, ha sabido nada. Todo son especulaciones, y como comprenderá no he querido involucrarme. Pero ese perfume no se me olvida, fue más fuerte que el alcohol, más vasto que la lira al fermentar los rojos amargos del amor, como diría Baudelaire. No he querido involucrarme, aunque para probar mi inocencia tuvo que declarar aquel taxista y lo hizo con detalle, el muy cretino.

—¡Cuando aparezca el asesino...!

—exclamó estrangulando la copa hasta hacerla reventar en mil pedazos.

El no lo sabía, pero yo sí: el asesino era el protagonista de mi relato y estaba aún suelto cuando estalló el teléfono.

Sonó solamente un segundo, e inmediatamente reaccionó el contestador automático de mi aparato, silenciando su aullido al poner en marcha la cinta con el mensaje grabado: «*Hablas con el*



ANDRE BRASILIER, *Piano a New York*, 1987

contestador automático del número ... si deseas saber si hay alguien y si ese «alguien» no está haciendo el amor u otras necesidades vitales, deja tu nombre y mensaje cuando oigas «Minor intrusion» de Charles Mingus.

Treinta y cinco segundos después, comencé a escuchar la grabación.

— Soy Charlotte— dijo una voz gastada, de tonos elegantes. Digamos que soy una vecina de la noche que hace horas observa cómo escribe desde una de las ventanas del décimo piso del edificio de enfrente. Si quiere más detalles, le puedo decir que lo hago tras la potente lente de un telescopio y que, por consiguiente, sé que no está haciendo el amor ni esas otras necesidades que usted llama vitales. Por cierto a Mingus póngamelo otro día, adoro *Thrice upon a theme*.

—¿Quién?— contesté con recelo desconectando el contestador.

—Soy Charlotte, ya se lo he dicho a su máquina. No podía dormir y me dediqué a observar las ventanas. La suya es la única en la que hay luz y un hombre— agregó, iluminando esta última palabra de una forma especial que encendía la seducción telefónica más sugestiva y extraña que había tenido en mi vida.

—¿Sólo eso?— le pregunté.

—Si le parece poco podríamos llegar a un acuerdo— arremetió con la misma elegante y pastosa sensualidad.

—¿Un acuerdo?— dije tratando de imitar su tono de voz aunque sin conseguirlo. Cada palabra suya era algo así como un tráfico ilegal de susurros.

—Acordar, por ejemplo, cuál de los dos deja sus ocupaciones. Usted de escribir y yo de observarle.

En ese momento pasaron por mi mente los personajes de mi cuento, el poeta alcohólico, Elsa, el asesino y muy especialmente la mujer del camisón ...

—Por cierto, ¿qué escribe?—dijo cambiando el tono, imagino, para no extender más los agujeros negros de mi silencio. Confieso que mucho antes de que estallara el teléfono, me dejaba llevar, sin inspirarme, por los relámpagos del inconsciente, que no eran otros que los destellos de la Mauser del 38 en el corazón plateado de esa mujer que había inventado.

—Un crimen— contesté, aunque luego me arrepentí de haberlo dicho. Realmente nadie tenía por qué saberlo y menos aún una desconocida. Hasta el momento de su llamada el asesino andaba suelto en mi mente y no tenía ni idea cómo acabaría la historia.

—¿Un crimen?— repitió con suavidad. Sí, claro, tiene usted en el rostro la mueca de un asesino. Dudaba que fuese un poeta; suelen desencadenar también esos gestos.

—Por lo que parece me ha estado observando con detenimiento; no dudaría que supiera incluso cuántas copas me he tomado.

—Y no lo dude, han sido catorce si no contamos con la que acaba de reventar en sus manos.

—Se equivoca, no he roto ninguna.

—No trate de engañarme, ya le he dicho que le observo desde hace horas con mi telescopio y he visto claramente como explotaba una copa en sus manos.

No dije nada, pero un escalofrío me recorrió el cuerpo. Mi copa estaba intacta,

no así la del poeta alcohólico en el último párrafo de mi cuento.

—Oiga— exclamó cortante— para volver a traficar en susurros y decirme: ¿No le parece que deberíamos conocernos esta noche? Usted me cuenta su crimen y yo le invito a una cena fría con champagne. ¿Qué le parece? Cruce la calle, yo le estaré esperando en el portal; tengo algo muy especial para usted; llevaré un camisón de satén plata. Pero antes he de confesarle que le he mentado: no me llamo Charlotte y, bueno, quiero que sepa que solamente me dedico a seguirle.

Fue suficiente para que soltara el auricular de mis manos y lo dejara caer horrorizado. Desde el suelo se volvió a oír la voz de la mujer: Te espero, querido. Enfrente, en el décimo piso, brilló intermitente la luz de una lámpara.

Tiré al levantarme la copa que no había roto y me fui hacia el cuarto de baño y, sin pensarlo, sumergí la cabeza en el lavabo hasta que el agua fría me hizo reaccionar de lo que parecía ser a todas luces una alucinación. Luego, nervioso, volví a mi mesa, cogí las cuartillas que estaba escribiendo y bajé corriendo a la calle.

Estaba desierta y parecía dormir en el propio silencio de la noche. Sólo la silueta de una mujer en el portal de enfrente parecía sacudir toda esa quietud. Era ella, y al acercarme pude ver ese camisón de satén plata y oler el perfume que la envolvía.

Nos observamos unos segundos sin decirnos palabra, no hacía falta. Era tan bella y su perfume tan reconocible que todo se tornó indescifrable.

Cuando entramos en su apartamento rompió el silencio: Te dije que tenía algo muy especial para ti y me entregó una bolsa de papel que contenía una pistola, a juzgar por la fría forma de sus pliegues.

—¿La señora Adorno...?— le pregunté al recibir el paquete. Y esto será sin duda la Mauser del calibre 38.

—¿Qué más sabes?— contestó seriamente.

— Solo eso, tu nombre y que no existes. Sólo existes aquí, y arrojé las cuartillas al aire.

—Entonces dispara— contestó desafiante.

—No, no podría.

—Tienes que hacerlo— . Yo nací para ser asesinada. ¿No lo entiendes?

—No, grité, la locura nunca la he entendido, y recogí las hojas del suelo para destrozarlas con furia. Quiero que existas, le dije llorando mientras acariciaba su cuerpo de satén plateado queriendo con violencia por primera vez besarla.

—Mátame— me apartó antes de llegar a sus labios y arrebatándome el arma disparó sobre su pecho.

Ya malherida nos besamos hasta que desapareció de mi mente.

Chet Baker seguía cantando en casa.



DÍAZDEL, *La cantante calva*, 1999

J.A. GARRIGA VELA

Contento de estar infeliz

Está amaneciendo sobre Nueva York, Billie. He llegado hoy, o mejor dicho ayer: aún no he dormido. Vine en un vuelo de ida y vuelta para un solo día; una aventura senil, a esa edad en que cualquier imprudencia encubre patéticos signos de agonía. Sí, me han diagnosticado una vaga enfermedad en la que se dispersa la memoria para luego congregarse en un punto obsesivo del pasado. Por este motivo, te convertí en una obsesión y ahora busco el rastro de

una mujer que no puedo conseguir. He reconocido tus huellas a través de los clubs y las salas de Broadway en ruinas; así el detective persigue implacable la pista de un sospechoso.

Estoy en la misma habitación con vistas al East River que ocupamos hace años, cuando todas las habitaciones de hoteles eran iguales y sólo las diferenciaba el secreto de sus ventanas. Ya puedes imaginar que no es casual mi presencia en esta larga avenida de

fantasmas y sonámbulos. Ni esta carta sin demasiado sentido y tanto tiempo aplazada. Como tampoco es casual que a última hora de la noche, mientras arrastraba mi amnesia por el Puente de Manhattan, deseara a una negra de fantasía que fumaba mentolados y ahora duerme desnuda sobre las sábanas. También su tersa piel me recuerda a ti; ésa es la imagen incólume de un mito. Si una ciudad es un mundo cuando se ama a uno de sus habitantes, ésta es sin duda la ciudad elegida.

Amanece sobre Nueva York, Billie. Únicamente acompañan los últimos latigazos del neón en las paredes, los claxons, el continuo cruce de canales de televisión y, sobre todo, el torbellino del pasado que, con su sordo monólogo, me hace sentir como un emperador destronado que regresa de incógnito al palacio de invierno de su dinastía perdida.

Anoche, esta mujer que cambia de nombre cada vez que se despierta, cuando canturreaba borracho «Glad be unhappy», me interrumpió para implorarme: «Tienes que desvelarme tu secreto, porque yo también soy infeliz y no consigo estar contenta». Paseábamos abrazados por la orilla helada del Hudson. Entonces me detuve y la miré a los ojos, parecían los tuyos. «Delante de quien adoras es un placer estar triste», le respondí. Me rodeó la cintura y, al apo-

yar la mejilla en el hombro, me pareció que lloraba en silencio. Fuimos a la terminal del metropolitano. Los vagones vacíos permanecían dispersos por la estación. Descubrí uno reluciente, un manantial de plata. Le pinté un gran útero violeta y después rompí la botella de Jack Daniels sobre el centro del dibujo. Le puse tu nombre, Billie. Y

mientras goteaba el bourbon por su costado, recordé las primeras notas de «Strange fruit». Perdona, Billie, pero brindé por ti sobre el útero violeta de un vagón que me sedujo con toda su carga de melancolía; como una ballena blanca atravesando lentamente el océano.

Ahora, la luz mortecina del alba desvela su cuerpo

desnudo. La línea suave de su pecho, sus caderas y las facciones de un rostro que en el sueño han perdido toda su dureza. Como los restos de un buque hundido largo tiempo, surge de los abismos para recrearme.

Qué lentas transcurren las agujas del reloj. Qué largas son las noches definitivas. Tengo el vuelo de regreso a primera hora de la tarde. A las doce he de dejar la habitación. No tengo equipaje. Es curioso, por primera vez en mi vida no llevo nada encima. Y estoy desnudo. Y también solo.

Recuerdo aquel día que, observándonos en este mismo espejo que ahora me devuelve un cuerpo de manchas y



DIAZDEL, *Machito IV*, 1998

cicatrices como una sombra en declive de todo aquello que soñé, me dijiste: «Detrás del espejo somos un ser hermafrodita». Quizás haya venido aquí para encontrarme. No lo sé. No sé nada, Billie. Nada.

Hace años que no escribo a nadie. Siempre he pensado que las cartas son mensajes de amor que nos enviamos a nosotros mismos. Sí, es posible que al regresar a casa y abrir el buzón encuentre estas líneas. Y también es posible que para entonces sea incapaz de reconocer la firma o las señas del remitente. Una carta de amor que utiliza tu nombre como referencia, porque algunos, con el paso del tiempo, acabamos por ser cómplices de nuestros propios engaños. Tú, por el contrario siempre mantuviste un duelo contigo misma, como si supieras que el triunfo es efímero y termina por adquirir color de derrota. A lo mejor esta carta no es más que el pretexto de unas horas bajas, una antigua soledad que ha querido reconocerse en tus canciones; como el náufrago que, perdido en un archipiélago, busca incansable la isla habitada. Siempre los mismos náufragos buscando el norte en atmósferas nocturnas, entrando en los bares a esas horas en que los camareros sólo abren a los amigos y preguntarles por vosotros. Y el barman repetirá como cada noche que tú moriste, que el otro anda con el rostro afilado y la mirada huidiza o que se casó y está engordando de aburrimiento. Porque lejos de esta ciudad, Billie, hay un viejo borracho que recorre los bares asegurando que te conoció hace años y que todavía te ama. Cuando lo veo en el espejo de cualquier barra, suelo hablar con él. Nos contamos historias de hace mucho tiempo, cuando vivíamos en

América y el futuro parecía nuestro.

Comienza a llover mansamente sobre Nueva York, con la perezosa obstinación de quien abandona una ciudad donde ha amado a alguien. Llueve sobre la sangre que salpica todos los lavabos del estado. Llueve sobre cuellos adolescentes que descansan sobre los raíles del suburbano esperando que un largo graffiti cercene sus sueños. Llueve sobre esta ciudad que, como una mujer empapada de heroína, se cree en la cumbre del mundo y no sabe que se está muriendo. Llueve sobre la resaca del alba. Llueve sobre esta desconocida y llueve también sobre el interior de mi jungla. Todo me produce una especie de íntima satisfacción, parecida a la que debió sentir dios en su día de descanso, después de haber creado toda esta mierda.

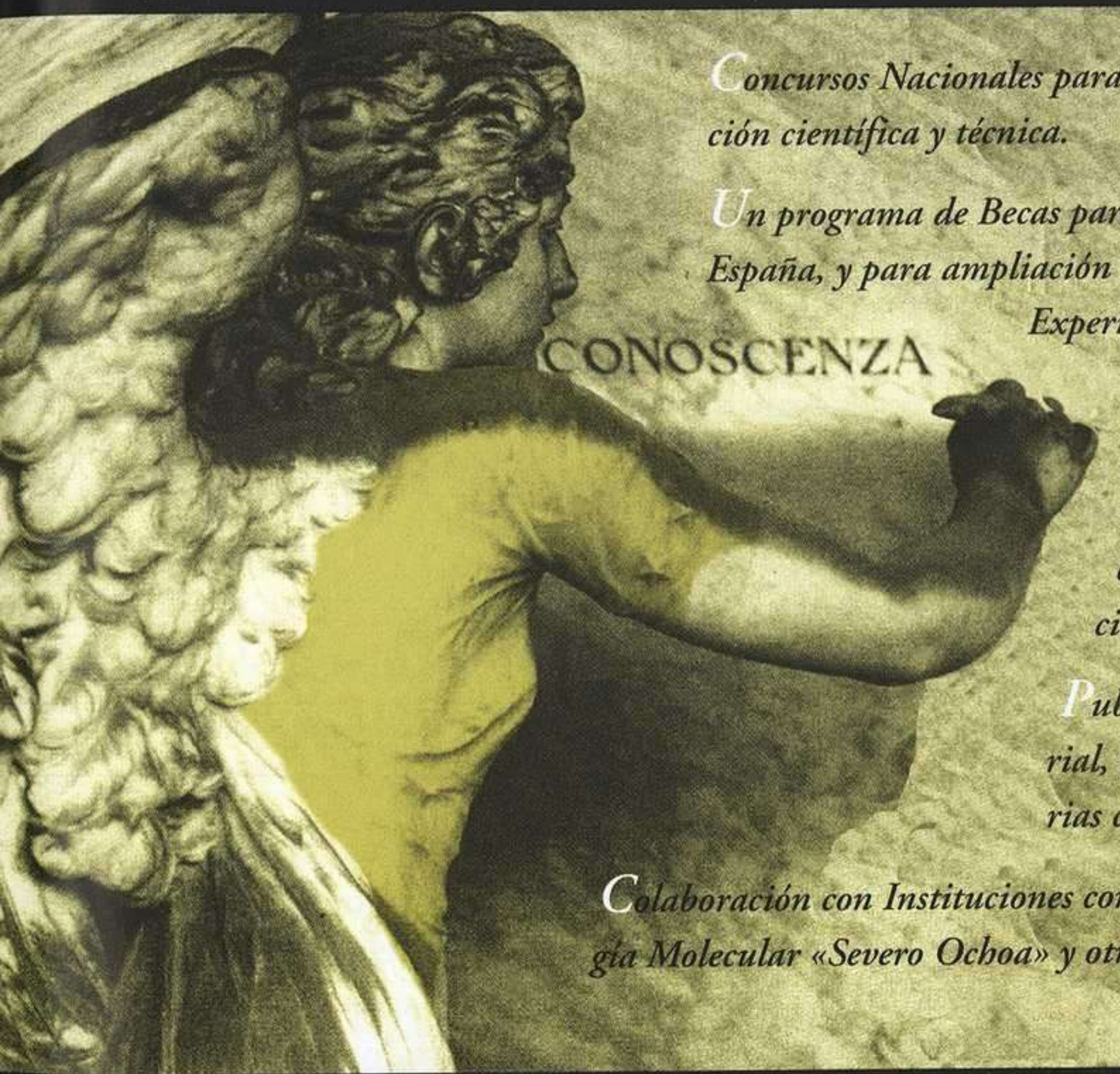
Son las doce. He despertado a la mujer que con gestos rutinarios se ha dirigido al baño, se ha vestido y, antes de irse, ha comprobado discretamente que llevaba todo el dinero encima. Me ha sonreído, no sé si por costumbre o ignorancia, y yo le he dado las gracias.

Me voy, Billie. Estoy impaciente por leer una carta que espero en casa y que quizás, algún día, podamos leer juntos.

FUNDACIÓN RAMÓN ARECES

La Fundación Ramón Areces, constituida en 1976 por don Ramón Areces Rodríguez, es una Fundación Cultural Privada bajo el Protectorado del Ministerio de Educación.

La Fundación tiene como objetivos fundacionales el fomento de la investigación científica y técnica, de la educación y de la cultura en general. Objetivos que promueve a través de las siguientes actividades:



Concursos Nacionales para la concesión de ayudas a la investigación científica y técnica.

Un programa de Becas para la realización de tesis doctorales en España, y para ampliación de estudios en el extranjero —Ciencias Experimentales, Economía y Derecho de la Unión Europea...—.

Realización durante el año académico de un Programa de actividades culturales y científicas, a través de ciclos de conferencias y simposios.

Publicaciones, de su propio fondo editorial, de obras de interés relevante en materias científicas y humanísticas.

Colaboración con Instituciones como Reales Academias, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa» y otras Fundaciones.



FUNDACIÓN RAMÓN ARECES

Vitruvio, 5

28006 Madrid

Tel.: 915 630 799

INFOVÍA: <http://fundacionareces.inf>

INTERNET: <http://www.fundacionareces.es>



BEN SHAN, *Chicago*, 1955

JOSÉ ANTONIO MESA TORÉ

Café Orleans

Era una mujer profundamente sobria. Sentada en el borde de la cama, la lentitud con que se iba liberando de botones y cremalleras no podía decirse que fuese perversa, pero aquella frialdad suya la hacía aún más atractiva. El nivel de Bourbon descendía en mi copa con la misma fingida indolencia con la que su cuerpo se iba quedando a merced de mi tacto. A ella nunca se le hubiese ocurrido pensar que, como en los libros, detrás de cada botella hay siempre una historia de soledad y desasosiego.

Por aquel entonces mi local preferido era el Café Orleans, una combinación sureña de espejos blanqueados por intermitentes nubes de humo, mesa de billar y cansinos ventiladores planeando sobre las cabezas orientadas alternativamente hacia el recorrido de las bolas y los pechos de las clientas más escotadas. La vida en el Café Orleans era una resta de noches entre vanos descos y ritmos de melaza. El mejor refugio para quienes recuerdan.

Llegaba con cierta carestía de saliva, después de tres o cuatro horas de emborronar la pizarra con poemas que se lamentaban de una edad perdida, y al verme, Alex inclinaba ligeramente el vaso bajo la hebra espumosa que vomitaba una fuentequilla de cerámica. En el interior de la barra, Alex parecía un cascabel dicharachero pogiéndose un baile endiablado con la coctelera. Nos habíamos conocido allí, uno

inclinaba ligeramente el vaso bajo la hebra espumosa que vomitaba una fuentecilla de cerámica. En el interior de la barra, Álex parecía un cascabel dicharachero pegándose un baile endiablado con la coctelera. Nos habíamos conocido allí, uno a cada lado del muro fronterizo donde los borrachos babosos se adherían como caracoles en espera de la lluvia. Sabiamente administrado, el alcohol hizo de la noche un reino de lealtad y camaradería entre nosotros. Los dos estábamos de acuerdo en que sólo tres cosas en el mundo merecían la atención de nuestros cinco sentidos: un libro, una mujer y una botella. A los dos nos dominaba una manía casi enfermiza por el orden, que en el caso de Álex era imposible desconocer, pues la auténtica originalidad del Café Orleans consistía en que las botellas —más de doscientas— estaban colocadas en los estantes de madera lacada por riguroso orden alfabético. Jamás, ni siquiera a causa de las frecuentes aglomeraciones de sedientos, las botellas dejaban de retornar al sitio correspondiente. Las había esbeltas y elegantes, presumidas reinas de la noche; rechonchas y panzudas, como diosecillas de la fecundidad; las había encarnadas, negras o transparentes, con el cristal liso y con el cristal tallado, con rancios marbetes o con etiquetas románticas, modernistas, futuristas. Los líquidos encerrados en sus vientres brillaban y a la luz acaramelada de las lamparillas, componiendo un mosaico de múltiples y desafiantes colores. Eran hermosas como las raras ediciones para bibliófilos y poseían la fatalidad de algunas mujeres.

Sumergido en el sopor de la madrugada y mientras el humo de los cigarrillos dejaba caer una capucha de niebla sobre los hombros, mi vista vagaba por la oferta de rótulos que en bellas caligrafías hablaban de lejanos países y familias emprendedoras. Absenta Comas, Amaretto di Saronno, Apfel, Baileys, Ballantine's, Bell's, Black & White, Canadian Club, Carolans..., nombres eufónicos que en la turbiedad de aquellas horas constituyeron mi verdadera geografía. Yo miraba, sin asomo de cansancio y con la fascinación con que un niño ojea un atlas, aquellos estantes y para cada botella imaginaba una historia posible: la de la estrella que, luego de haber perdido la frescura de su juventud en el movimiento cleptómano de la cámara, veía con horror el reflejo de sus arrugas, mal disimuladas por un maquillaje ridículo, en la superficie del enésimo *dry martini*; la del escritor que en los renglones de sus colegas había descubierto su mediocridad y confiaba en la ginebra para darles en las narices con la obra magistral, definitiva; la de la ama de casa, más apegada al valdepeñas que los pájaros a las ramas, harta de abrir sus piernas varicosas a la animalidad de un marido con barba de tres días... Yo miraba aquellos estantes con la soledad del que sabe una historia. Pero a ella nunca se le hubiese ocurrido pensar que detrás de cada botella hay siempre una historia.

La casa se erguía frente al acordeón triste de las olas. Desde la terraza se podía divisar una hilera de casetas rayadas que declaraban una misma finalidad con rótulos levemente distintos: Enseres, Enceres y hasta Anceres de Pesca. No muy acogedora, lo único que resaltaba entre la austeridad de sus paredes era una estantería atestada de libros. Libros que fueron escritos con la sonoridad y el silencio más hermosos de sus respectivos idiomas y que contaban historias de hombres y mujeres y botellas... Los corpulentos y los delgados, los que tenían la piel tatuada con letras de oro y los enfundados en papel vegetal, los extranjeros, todos mantenían un per-

fecto orden alfabético. Me gustaba ir leyendo, medio engullido por el sillón giratorio, la nómina de sus autores:

Alberti, Aldana, Aleixandre, Alemán, Apollinaire, Apuleyo, Aresti, Artaud... Y recuerdo que algunas noches, un poco entorpecido por el bourbon, aquellos nombres iban desdibujándose, emborronándose, intercambiando sus sílabas hasta que el sueño me sorprendía con la palabra Glenfiddich, o Pernod, o Smirnoff en los labios. Inversamente, también en el Café Orleans me había sucedido.

Hablaba poco y sin embargo la casa sin el sonido de sus pasos presentaba la misma tristeza indefinida que la de una copa vacía. No sé porqué estaba allí, simplemente sé que estaba. La veía entrar y salir de las habitaciones, casi siempre medio desnuda, con la rutina entrañable de las cosas familiares. Mayo dibujaba manchas de sudor en nuestras camisas mientras el tiempo pasaba entre el desencanto de sus besos y mi estúpida resistencia a ser amado. Es curioso: los bares, las paradas de autobús, las ciudades están llenas de solitarios que aguardan un golpe de fortuna, despertar en el cerco de unos brazos y cuando, al fin, la dicha llama a su puerta se niegan a vivir con ella.

Salíamos, amparados en la complicidad de la noche, camino del Café Orleans. En el parabrisas se iban reflejando la luz de las farolas y los rótulos de las calles. Álex las hubiera ordenado alfabéticamente y los carteros le estarían muy agradecidos. Al entrar, un cálido sonido subía lento, gorgoteaba en el saxo casi, casi asfixiado y la turba de mirones cambiaba la redondez de las bolas por la silueta de mi acompañante. Las pinzas, como pequeñísimas grúas, giraban hasta posar en el fondo de nuestros vasos la frialdad del hielo. Era dulce abandonarse a la simpatía ocurrente de Álex y a la risa sensual de ella. Álex y ella, aunque entonces no quisiera reconocerlo, eran cuanto en verdad tenía.

Las sillas invertidas sobre el mármol de las mesas y la súbita ceguera de las lámparas marcaban el regreso a casa. Antes de acostarnos, y si nuestros cuerpos no se fundían en un abrazo de soledad y angustia, ella leía bajo el calor del flexo alguno de mis libros. Una mañana, mientras distraídamente extendía la mermelada en el panecillo tostado, descubrí con estupor que el libro que estaba leyendo no ocupaba el lugar que le correspondía. Colérico, le arrojé la tostada, arruinando el tono azul de su blusa. Si no podía poner orden en mi pasado, al menos necesitaba que cada uno de los objetos que me rodeaban tuvieran el suyo, le dije con una brutalidad hasta entonces desconocida. Aquella misma noche, luego de esforzarme por ser encantador, hicimos las paces y para celebrar que la tormenta había pasado propuse un brindis, acercándole un vaso con Mangaroca, lo único que de tarde en tarde bebía. En los días que siguieron a aquel desagradable suceso jamás volvió a tocar uno de mis libros.

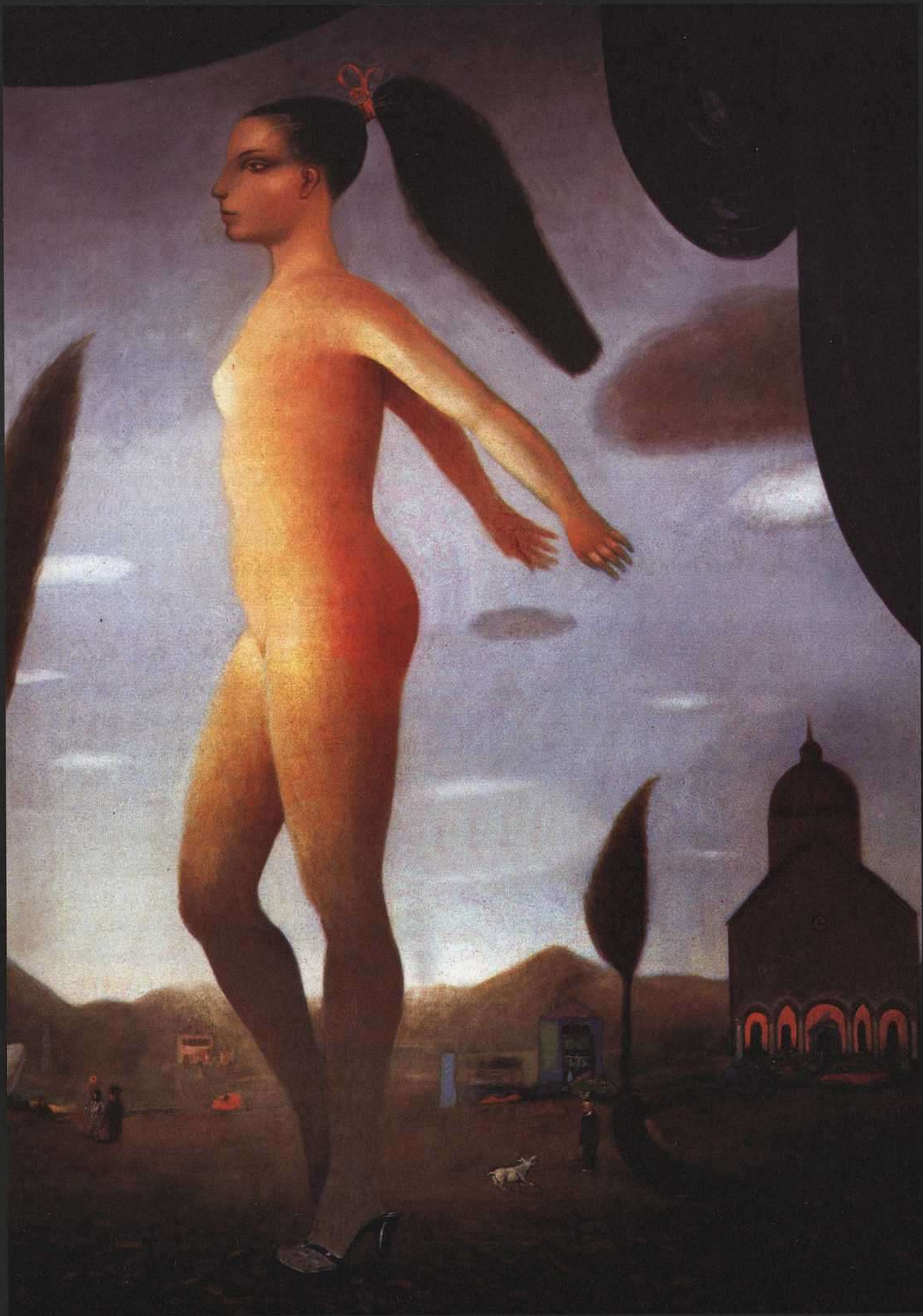
Ahora, cuando de nada vale lamentarse por la fugacidad del tiempo, sé que ella estaba allí para poner orden en mi vida y lo habría hecho si mi corazón no se lo hubiera impedido. Ahora sé que ella era mi chica, la chica que cuidaba de mí. Pero entonces, ¿por qué cuando hablaba ella mi corazón no bailaba de alegría?

Pasó el verano como pasa sobre nuestras cabezas una nube. Frente a la terraza, la costa se resumía en una línea de veladas brumas y balnearios cerrados. Sus visitas a

mi casa se habían ido espaciando sin ninguna razón aparente y el ardor de sus besos se diluía al igual que la solidez del hielo bajo los licores. Después de cuatro o cinco noches sintiendo su ausencia, decidí descolgar el teléfono y pedirle que viniese. Insistí muchas veces en aquella llamada desesperada, pero nadie contestó. Desorientado, encaminé el viejo Seat hacia su casa, un bonito apartamento al otro lado de la ciudad, desde donde se contemplaban sus ruinas más valiosas. Al abrir la puerta —hacía tiempo que tenía una copia de la llave— encontré los muebles cubiertos por fantasmales lienzos iluminados por el resplandor de las casas vecinas. Aquella visión me devolvió a ciertas sensaciones de la niñez, cuando, en castigo por mis travesuras, me encerraban en un cuerto trastero. Escapé de allí, dominado por una mezcla de melancolía y odio, y, tras vagar sin rumbo fijo por una ciudad más desolada que nunca, me dirigí al Café Orleans. Una mujer, un libro y una botella, me decía entre dientes al pasar por calles oscuras y por calles encendidas por el neón fugitivo de los bares y el murmullo de gente risueña. Una botella, una mujer y un libro; Álex y yo nunca nos pusimos de acuerdo en el orden que les convenía.

Subí los peldaños del Café mientras la voz suave de Nina Simone entonaba, como todas las noches, «My baby just cares for me». Sentado en mi rincón predilecto, aguardaba a que Álex apareciese tras la cortina de vidrios engastados que separaba el almacén de la barra. Fue un camarero gordezuelo y tristón quien me dijo que Álex no venía aquella noche. Se encontraba indispuerto. Le pedí una ginebra y paseé la mirada detenidamente por el local. En el tapete azul las bolas se perseguían, se encontraban, desaparecían, eran como vidas en busca de otras vidas, vidas que se abrazan, que se hieren y una noche huyen para siempre. Los espejos copiaban cuerpos atractivos borrados por el humo y los ventiladores seguían girando en su cielo de maderas pintadas.

En los estantes las botellas mostraban orgullosas sus nombres: Moskovskaya, Mangaroca, O'Darby, Partagas, Passport Scotch, Pernod... Y yo las miraba fascinado, lujurioso, mientras mi ginebra se ponía cada vez más triste en el fondo del vaso. Salvo la inoportuna ausencia de Álex, todo, como siempre, estaba en orden, en el justo orden que le correspondía. Todo menos la botella lechosa de Mangaroca.



GONZALO CIENFUEGOS, *Jazz dancer*, 1995

LA POESÍA DEL JAZZ

José Moreno Villa
Pedro Salinas
Federico García Lorca
José María Hinojosa
Luis Cernuda
Joan Salvat Papasseit
Julio Cortázar
Gabriel Celaya
Ángel González
Francisco Brines
Antonio Gamoneda
Jaime Gil de Biedma
José Fonollosa
Joaquín Marco
Manuel Vázquez Montalbán
José María Álvarez
Joan Margarit
Pere Gimferrer
Luis Alberto de Cuenca
Antonio Martínez Sarrión
Miguel Fernández
Francisco Díaz de Castro
Álvaro Salvador
Javier Egea
Antonio Jiménez Millán
Luis García Montero
Ángeles Mora
Enric Sòria
Felipe Benítez Reyes
Carlos Marzal
Vicente Gallego
Juan Manuel Villalba
Alexis Díaz Pimienta
José Luis González Vera
Justo Navarro
Pere Rovira

Selección Pere Rovira & Josep Ramon Jové

José Moreno Villa

BAILARÉ CON JACINTA LA PELIRROJA

Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del jazz. Europa por América.
Pero hemos de bailar si se mueve la noria,
y cuando los mirlos se suban al chopo de la vecina.
Porque, —esto es verdad—
cada rito exige su capilla.
¿No, Jacinta?
Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
pel-pel-peli-pelirrojiza.
Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
son, sí, son tus dos, dos, dos, bajo las tiras
de dulce encaje hueso de Malinas.
Oh, Jacinta,
bien, bien mayor, bien supremo.
Ya tenemos el mirlo arriba,
y la noria del borriquillo, gira.



CAUSA DE MI SOLEDAD

No es afán de apartamiento
sino atención al secreto.
Soy yo mi medio.

No es orgullo ni desdén,
sino hambre de conocer.
Soy pico y pared.

La solución de los otros
no me basta; siendo asombro.
Soy mi piloto.

Quisiera morir habiendo
sido poeta, carpintero,
pintor, filósofo, amante y torero.

Ahí y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas del suelo.



Pedro Salinas

«NOCTURNO DE LOS AVISOS» (FRAGMENTO)

Ya otra surge,
más trágica que todas: «Coca Cola.
La pausa que refresca». Pausa. ¿En dónde?
¿La de Paolo y Francesca en su lectura?
¿La del Crucificado entre dos mundos,
muerte y resurrección? O la otra, ésta,
la nada entre dos nada: el domingo.
Van derechos los pasos todavía:
quebrada la línea, avanza, triste, el alma:
tu falsa actitud no la encamina.
Fingiendo una alegría de arco iris
pluricolor se enciende otra divisa:
«Gozad del mundo. Hoy, a las ocho y treinta».
La van a defender cien bailarinas
que argumenta desnudo por el aire,
mientras que las coristas,
con un ritmo de jazz, van repitiendo
aquel sofisma, aquel, aquel sofisma.
¿A eso llevabas? ¿El final, tan simple?
¿Vale la pena haber llegado al número
seiscientos veintisiete,
y encontrarse otra vez con nuestros padres?
Mas no será. Ya el príncipe constante,
que vuelve, si se fue, que no se rinde,
con su grito de guerra: «Dientes blancos,
no hay nada más hermoso», nos avisa,
contra la gran tramoya
que no se cansan de cantar los besos.



Federico García Lorca

UN POETA EN NUEVA YORK

(FRAGMENTO)

Si se recorre el Bronx o Brooklyn, donde están los americanos rubios, se siente como algo sordo, como de gentes que aman los muros porque detienen la mirada, un reloj en cada casa y un Dios a quien sólo se atisba la planta de los pies. En cambio, en el barrio negro hay como un constante cambio de sonrisas, un temblor profundo de tierra que oxida las columnas de níquel y algún niño herido te ofrece su tarta de manzanas si lo miras con mucha insistencia.

Yo bajaba muchas mañanas desde la Universidad donde vivía y donde era no el terrible míster Lorca de mis profesores sino el insólito *sleepy boy* de las camareras, para verlos bailar y saber qué pensaban, porque es la danza la única forma de su dolor y la expresión aguda de su sentimiento, y escribí este poema:

NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría.

Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.

Con la ciencia del tronco y el rastro
llenan de nervios luminosos la arcilla
y patinan lúbricos por aguas y arenas
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.



Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

Pero todavía no era esto. Norma estética y paraíso azul no era lo que tenía delante de los ojos. Lo que yo miraba y paseaba y soñaba era el gran barrio negro de Harlem, la ciudad negra más importante del mundo, donde lo lúbrico tiene un acento de inocencia que lo hace perturbador y religioso. Barrio de casas rojizas lleno de pianolas, radios y cines, pero con una característica típica de raza que es el recelo. Puertas entornadas, niños de púrpura que temen a las gentes ricas de Park Avenue, fonógrafos que interrumpen de manera brusca su canto. Espera de los enemigos que pueden llegar por East River y señalar de modo exacto el sitio donde duermen los ídolos. Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado o clavarse el tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos, viven de prestado y los padrazos negros han de mantener una disciplina estrecha en el hogar para que la mujer y los hijos no adoren los discos de la gramola o se coman las llantas del auto.

En aquel hervor, sin embargo, hay un ansia de nación bien perceptible a todos los visitantes y, si a veces se dan en espectáculo, guardan siempre un fondo espiritual insobornable. Yo vi en un cabaret —Small's Paradise—, cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa como un caja de huevas de caviar, una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego. Pero [cuando] todo el mundo gritaba como creyéndola poseída por el ritmo, pude sorprender un momento en sus ojos la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia ante el público de extranjeros y americanos que la admiraba. Como ella era todo Harlem.



José María Hinojosa

O

Entro en el cabaret por una síncopa
y me arrullan palomas tartamudas,
en mi cuna de whisky sumergido,
andanzas sobre blancas dentaduras.
Baltimore pregona las melenas
que la batea de su playa ondula
y en el Mississippi baño mis manos
para mesar su frente en agua pura.
La luna estremecida entre los ébanos
deja su zumo en las arboladuras
de la ciudad perdida en mar compacto
de selva virgen y árida llanura.
Peregrino en las noches y en los días,
cabalgo la distancia de mis dudas;
sangra deseos mi costado abierto
y pongo en California mi figura.
Los Ángeles extienden sus secretos;
Charlot, con su pañuelo me saluda
y en la playa dorada del Pacífico
mojan las olas mi cansada nuca.



Luis Cernuda

NEVADA

En el Estado de Nevada
Los caminos de hierro tienen nombres de pájaro,
Son de nieve los campos
Y de nieve las horas.

Las noches transparentes
Abren luces soñadas
Sobre las aguas o tejados puros
Constelados de fiesta.

Las lágrimas sonríen,
La tristeza es de alas,
Y las alas, sabemos,
Dan amor inconstante.

Los árboles abrazan árboles,
Una canción besa otra canción;
Por los caminos de hierro
Pasa el dolor la alegría.

Siempre hay nieve dormida
Sobre otra nieve, allá en Nevada.



QUISIERA ESTAR SOLO EN EL SUR

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur
De ligeros paisajes dormidos en el aire,
Con cuerpos a la sombra de ramas como flores
O huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta,
Y esa voz no se extingue como pájaro muerto;
Hacia el mar encamina sus deseos amargos
Abriendo un eco débil que vive lentamente.

En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.



Joan Salvat Papasseit

MAL SUEÑO

Lejos de la ciudad, qué reposo
—y qué ansia—
a medianoche me despierta un ruido:
tan flojo duermo que el campanario que suena
me parece que llama a todo el mundo.

Hasta dar doce, cada campanada
deja un eco que anuncia un retorno.
¿Qué será que la gente no se afana
y aún no se alza, si comienza el día?

En el silencio la almohada me halaga—
veo una estrella y mil alrededor;
pero veo una sola, porque es la que me mira
y la almohada y ella me devuelven el sueño.

Soñando, en la ciudad hago mi entrada
a medianoche
y ahora escucho un fox-trot.



Julio Cortázar

SAVE IT, PRETTY MAMA

Sálvalo, mamita,
sálvame tantas noches de naufragio,
salva tu blusa azul (era en enero, en Roma)
Sálvalo todo, o salva lo que puedas.

Esto se viene abajo, pretty mama,
sálvalo del olvido, no permitas
que se llueva la casa, que se borre
la trattoria de Giovanni,
corre por mí por ti, sálvalo ahora,
te estás yendo y los pájaros se mueren,
me voy de ti te vas de mí, no hay tiempo,
sálvalo pretty mama,
la voz de Satchmo y ese grito
que te sumía en lo más hondo del amor,
save it all for me,
save it all for you
save it all for us,

Aunque no salves nada, sálvalo mamita.



Gabriel Celaya

JAZZ

Un cálido sonido sube lento,
gorgotea en el saxo casi, casi asfixiado.
El piano da diente con diente; y le acompaña,
llorando y delirando, la trompeta.
La batería suena, ya fuera de este mundo,
y el violón si llora es detrás de algún muro.
Estoy tan solo, amigos, como ese clarinete,
y tan enamorado como el trombón de varas.
Estoy tan loco, amigos, como la batería,
y tan lo que no digo como el contrabajo,
mientras suena el piano tecleando un secreto.



Ángel González

LA TROMPETA (*Louis Armstrong*)

¡**Q**ué hermoso era el sonido de la trompeta
cuando el músico contuvo el aliento
y el aire de todo el Universo
entró por aquel tubo ya libre
de obstáculos!

Qué bello resultaba el estremecimiento
producido por el roce
de los huracanes contra el metal,
de los cálidos
vientos del Sur, y luego del helado
austral, que dio la vuelta al mundo.

El viento solano llegó lleno de luz
salpicando de sol y de verano.
El siroco dejó un poco de arena,
y el mistral
era casi silencio,
igual que los alisios.

Pero escuchad,
escuchad todavía
el ramalazo,
la poderosa ráfaga
y deja
sobre la piel
la húmeda caricia del salitre.

Un grito agudo interrumpió la melodía.

El artista, extrañado,
agitó su instrumento,
y cayó al suelo, yerta, rota,
una brillante y negra golondrina.



Francisco Brines

SOLO DE TROMPETA

A Toni Puchol

Cuando ya las miradas de todos se conocían vagamente,
a través de las pupilas nubladas por el alcohol,
de aquella música confusa, de la penumbra de aquel humo,
del caos
vino un silencio imperceptible,
y una trompeta sola, de fuego, nos quemaba la vida.

O acaso era de hielo aquella música:
inertes los sonidos, para que cada uno de nosotros
los hiciese movibles, los llenase de espíritu.
Por cada uno de los hombres
la música cantaba diferente: con alegría estéril
en la mujer que me miraba, con cansada tristeza
en unos yertos labios, y en el muchacho solitario
con profunda nostalgia de vejez;
la música cantaba diferente, sin que nadie supiera
cómo sonaba junta, con qué intenso dolor.

En aquel cuarto oscuro nada correspondía a la verdad del
hombre:

la emoción estridente del músico era falsa,
torpe el engaño de los otros.

La verdad es humilde y es sencilla.

La soledad al compartirla con otras soledades,
hace más viva la impotencia,

y empuja al hombre entonces a regiones heroicas
con sólo el sentimiento.

Después caer un cansancio sobre el alma

por esta lucha inútil, se resiente tanta falsa virtud, la mentida pureza;

y cuando la trompeta, desmayada, se extingue en el silencio,

sólo quedan visibles, descubiertos al fin, los más ocultos,

los más tenaces vicios:



se reconocen las miradas, y puede haber piedad,
y hasta sentir alguno un tibio amor.

La trompeta de fuego,
muda sobre una mesa, la vemos amarilla,
y está vieja y rayada.

Bienvenido el jazz
siempre
en libertad, en compañía.
Bienhecho el jazz
a litoral, ¡un
parajero agradecido
que se llama
Francisco



Jaime Gil de Biedma

ELEGÍA Y RECUERDO DE LA CANCIÓN FRANCESA

C'est une chanson qui nous ressemble.

KOSMA Y PRÉVERT, *Les feuilles mortes*

Os acordáis: Europa estaba en ruinas.
Todo un mundo de imágenes me queda de aquel
tiempo descoloridas, hiriéndome los ojos
con los escombros de los bombardeos.
En España la gente se apretaba en los cines
y no existía la calefacción.

Era la paz -después de tanta sangre-
que llegaba harapienta, como la conocimos
los españoles durante cinco años.
Y todo un continente empobrecido,
carcomido de historia y de mercado negro,
de repente nos fue más familiar.

¡Estampas de la Europa de postguerra
que parecen mojadas en lluvia silenciosa,
ciudades grises adonde llega un tren
sucio de refugiados: cuántas cosas
de nuestra historia próxima trajisteis, despertando
la esperanza en España, y el temor!

Hasta el aire de entonces parecía
que estuviera suspenso, como si preguntara,
y en las viejas tabernas de barrio
los vencidos hablaban en voz baja...
Nosotros, los más jóvenes, como siempre esperábamos
algo definitivo y general.



Ministerio de Cultura

Política Cultural

Objetivos de la Política Cultural

El presente documento tiene como objetivo principal

definir los lineamientos generales de la política cultural

del Estado, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

que establece la estructura del Poder Ejecutivo

del Poder Ejecutivo, en el marco de la Constitución

Nacional y de la Ley de Organización del Poder

Ejecutivo, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

que establece la estructura del Poder Ejecutivo

del Poder Ejecutivo, en el marco de la Constitución

Nacional y de la Ley de Organización del Poder

Ejecutivo, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

que establece la estructura del Poder Ejecutivo

del Poder Ejecutivo, en el marco de la Constitución

Nacional y de la Ley de Organización del Poder

Ejecutivo, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

que establece la estructura del Poder Ejecutivo

del Poder Ejecutivo, en el marco de la Constitución

Nacional y de la Ley de Organización del Poder

Ejecutivo, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

que establece la estructura del Poder Ejecutivo

del Poder Ejecutivo, en el marco de la Constitución

Nacional y de la Ley de Organización del Poder

Ejecutivo, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

que establece la estructura del Poder Ejecutivo

del Poder Ejecutivo, en el marco de la Constitución

Nacional y de la Ley de Organización del Poder

Ejecutivo, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

que establece la estructura del Poder Ejecutivo

del Poder Ejecutivo, en el marco de la Constitución

Nacional y de la Ley de Organización del Poder

Ejecutivo, en el marco de la Constitución Nacional

y de la Ley de Organización del Poder Ejecutivo

Antonio Gamoneda

BLUES DEL CEMENTERIO

Conozco un pueblo -no lo olvidaré-
que tiene un cementerio demasiado grande.
Hay en mi tierra un pueblo sin ventura
porque el cementerio es demasiado grande.
Sólo hay cuarenta almas en el pueblo.
No sé para qué tanto cementerio.

Cierto año la gente empezó a irse
y en muchas casas no quedaba nadie.
El año que la gente empezó a irse
en muchas casas no quedaba nadie.
Se llevaban los hijos y las camas.
Tenían que matar los animales.

El cementerio ya no tiene puertas
y allí entran y salen las gallinas.
El cementerio ya no tiene puertas
y salen al camino las ortigas.
Parece que saliera el cementerio
a los huertos y a las calles vacías.

Conozco un pueblo. No lo olvidaré.
Ay, en mi tierra sin ventura,
no olvidaré a mi pueblo.

¡Qué mala cosa es haber hecho
un cementerio demasiado grande!



BLUES DEL NACIMIENTO

Nació mi hija con el rostro ensangrentado
y no me la dejaron ver despacio.
Nació mi hija con el rostro ensangrentado
pero me la quitaron de las manos.

Mi hija ahora ya va a hacer tres años
y habla conmigo y ella ve mi rostro.
Mi hija ahora ya va a hacer tres años
y canta y piensa pero ve mi rostro.

Yo ahora ya no me pregunto
por qué se ama a un rostro ensangrentado.



INFORMACIÓN GENERAL

Este documento tiene como objetivo proporcionar información general sobre el patrimonio cultural de la región. Se detallan los principales monumentos, museos y sitios de interés, así como las actividades culturales que se realizan durante el año.

Patrimonio Cultural

- Monumento Nacional de la Independencia
- Museo de Arte Moderno
- Centro Cultural de las Artes
- Teatro Municipal

Actividades

- Festival de la Cultura
- Semana del Patrimonio
- Encuentro de Danzas
- Exposición de Artes Plásticas

Manuel Vázquez Montalbán

JAMBOREE

La muchacha era negra y cantaba
una experiencia agridulce, metálica
de micrófono, metálico el hielo usado
en la penumbra del vaso opaco

gin
y manos espontáneas abofeteándose
en la bromúrica África europea del sábado

Baudelaire

estaba detrás del frenesí de las caderas
cadenciosas de muchachas emancipadas
abiertas al sol nocturno del saxo

y nadie
intentaba decir a los de la Navy; yankee
go home, porque los yankees —tal vez
exiliados de algún Harlem blanco— escalaban
el estrado en un salto de tragamillas
o de puntero de rugby en el partido cumbre
para recuperar el jazz y amable
en el piano de aquel pianista poeta
sabio como un soltero sin compromisos
lícitos

y batíamos palmas si la muchacha
negra nos cantaba Remember when, ya tarde,
hacia las tres de la mañana, cuando
en la plaza del exterior, con estatua,
vomitaba algún padre de familia

y
abajo
—en Jamboree— la triste risa negra de Gloria
nocturna como su piel y su voz de Ella
Fitzgerald tímida, nos hacía inteligentes
de libros y cuba libres, comprobando

que
tampoco había sido aquél el octavo,
el tan esperado octavo día de la semana.



José María Álvarez

PERSECUCIÓN Y ASESINATO DE BILLIE HOLLIDAY

En noches de borrachera, lloraba su desventura, su soledad en este infierno
Alejo Carpentier

*Amor que en una soledad de perla
Veló el misterio de su aristocracia*
Leopoldo Lugones

Dites-moi où, n'en quel pays,
Está Marlene Dietrich, la mujer de oro,
Blue Lu Barker, Lizzie Miles,
Putas de satén y de altas horas,
Bessie Smith que incendiaba la muerte,
Tensa y magnífica,
En su nube de alcohol y marihuana?
Y nosotros que tanto las amamos?

Dónde está Edith Piaf,
Destrozada en un espejo de relámpagos,
Que el amor coronó sobre la miseria?
Nos acompañó tanto en noches tan sombrías.
Y dónde está «Ma» Rainey
La austera hija del Georgia
Que entonaba el blues como Villon debía recitar?
Pero y nosotros que tanto las amamos?

Judy Garland, su luz maravillosa
Que al apagarse cerró el tiempo de nuestra juventud,
María Callas, Concha Piquer, Zarah Leander,
Lil Green y la gran fiesta de los desesperados.
Y Billie Holiday, la doncella de los burdeles,
Que asesinaron en Nueva York?
Dónde están, oh noche soberana?
Pero y nosotros que tanto las amamos?

No, no preguntes esta noche
Dónde están, ni nunca,
Que estas palabras no turben tu corazón:
Y nosotros que tanto las amamos?



EXPOSICIÓN DE MOTIVOS

El presente proyecto de ley tiene por objeto la creación de un organismo autónomo que gestione y desarrolle las actividades culturales del Estado, en el ámbito de la gestión cultural, la promoción de las artes y el patrimonio cultural.

La creación de este organismo responde a la necesidad de contar con una institución especializada que permita una mayor eficiencia y transparencia en la gestión de los recursos culturales del Estado, así como fomentar la participación ciudadana y el desarrollo de la cultura en todo el territorio nacional.

Este organismo tendrá personalidad jurídica propia, patrimonio propio y autonomía de gestión, actuando en el ámbito de la gestión cultural, la promoción de las artes y el patrimonio cultural. Sus funciones principales serán:

- 1. Gestionar y desarrollar las actividades culturales del Estado.
- 2. Promover y fomentar las artes y el patrimonio cultural.
- 3. Gestionar los recursos económicos asignados para fines culturales.
- 4. Fomentar la participación ciudadana y el desarrollo de la cultura en todo el territorio nacional.

El organismo será integrado por un Consejo de Administración, compuesto por representantes del Poder Ejecutivo, del Poder Judicial y de la sociedad civil, que tendrá la facultad de nombrar y remover a los miembros del organismo, así como de aprobar el presupuesto y el plan de trabajo.

El organismo tendrá su sede en la ciudad de Bogotá, D.C., y podrá tener sucursales en otras ciudades del país. Su presupuesto será asignado por el Poder Ejecutivo, dentro del presupuesto general de la Nación.

Este proyecto de ley tiene por objeto la creación de un organismo autónomo que gestione y desarrolle las actividades culturales del Estado, en el ámbito de la gestión cultural, la promoción de las artes y el patrimonio cultural.

El presente proyecto de ley tiene por objeto la creación de un organismo autónomo que gestione y desarrolle las actividades culturales del Estado, en el ámbito de la gestión cultural, la promoción de las artes y el patrimonio cultural.

Ministerio de Cultura

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

Pere Gimferrer

CANCIÓN PARA BILLIE HOLIDAY

Y la muerte
nadie la oía
pero hablaba muy cerca del micrófono.

Con careta antigás dabas un beso a los niños.

Lady Day las gaviotas heridas vuelven a la luz del puerto
Extraña fruta en el aire el crepúsculo se ausenta
Con una espada con un guante con una bola de cristal
la pecera magnética la cueva del pasado el submarino bajo
las mareas que fulgen

Lady Day cuánto amor en una juventud cuántos errores cuántas
tardes hablando qué deseo qué eléctricos jazmines
cuántos cow-boys muertos como trovadores la sonrisa en los
labios que se tiñen de sangre

los gritos en las calles las manifestaciones disueltas bajo el arco
voltaico del poniente y los lóbregos edificios irreales

Lady Day el amor como una libélula
cazador de libélulas

Lady Day qué despacio nos viene la experiencia todo cobra un
sentido se ordena como el paisaje en los ojos cuando recién
despiertos corremos las persianas
o intentamos ordenar las palabras de un
poema

Lady Day

Animales heridos en el bosque nuestros ojos qué piden qué
desean

qué desea esta voz en el viento de otoño un lebrél o su presa
disueltos en la fría oscuridad del tiempo
escamoteados como naipes de una baraja los años de nuestra
juventud

Con dos vueltas de llave cerraron la cocina
No nos dan mermelada ni pastel de cereza
ni el amor ni la muerte extraña fruta que deja un sabor ácido.



Luis Alberto de Cuenca

ADVERTENCIA AL LECTOR

Oyendo a Dinah Washington —son las diez de la noche de un veintitrés de octubre—, se me ocurre decirle al presunto lector de mi «literatura» que procure evitarla como se evita a un huésped molesto —un erudito, una rata en el baño—, y que si, por alguna razón que se me escapa, quiere seguir leyendo, que entienda lo que lee como lo que es: un grito (o un susurro) de angustia y soledad.



INSTRUMENTO DE ANÁLISIS DE LA POLÍTICA

ANÁLISIS DE LA POLÍTICA

El presente instrumento tiene como objetivo principal el análisis de la política pública en el ámbito de la cultura, considerando los aspectos económicos, sociales y culturales.

El análisis de la política pública en el ámbito de la cultura se realiza a través de un enfoque sistémico, considerando los actores involucrados, los recursos disponibles, los instrumentos de política y los impactos generados. Este análisis permite identificar los puntos de intervención y las estrategias más adecuadas para el desarrollo cultural.

El análisis de la política pública en el ámbito de la cultura se realiza a través de un enfoque sistémico, considerando los actores involucrados, los recursos disponibles, los instrumentos de política y los impactos generados. Este análisis permite identificar los puntos de intervención y las estrategias más adecuadas para el desarrollo cultural.

El análisis de la política pública en el ámbito de la cultura se realiza a través de un enfoque sistémico, considerando los actores involucrados, los recursos disponibles, los instrumentos de política y los impactos generados. Este análisis permite identificar los puntos de intervención y las estrategias más adecuadas para el desarrollo cultural.

El análisis de la política pública en el ámbito de la cultura se realiza a través de un enfoque sistémico, considerando los actores involucrados, los recursos disponibles, los instrumentos de política y los impactos generados. Este análisis permite identificar los puntos de intervención y las estrategias más adecuadas para el desarrollo cultural.

Francisco Díaz de Castro

VAMOS A PERDERNOS

A Álvaro Salvador y M^a José Merlo

Mi amante está leyendo. Yo miraba
la roja floración de los geranios,
el perfil azulado de los montes,
el techo de azafranes poderosos.

Mientras canta Chet Baker *Let's get lost*
la tarde que se incendia en la ventana
me asiste en el despojo decisivo
de todo lo que sobra en esta isla.

Tendré que prescindir de muchos nombres,
de tanta selva humana que conozco.
Vengaré con olvido el resultado
de tantas certidumbres indebidas.

La metálica luz de este crepúsculo
perfila un horizonte sin estafas.
De este lugar, tan sólo su belleza:
así vence la vida al desengaño.



INSTANTÁNEA

Waltz for Deby
Bill Evans

Un fuego de artificio que fulgura un instante
sobre el negro profundo de la noche,
y cifra con sus chispas de colores
el presente fugaz en el que dices «Siempre».

Un velo de la bruma
que desfigura el límite del mar
y el velo de otra bruma por tu frente.
La caricia en las teclas de un piano
cuando suena esta música tan cierta,
esta alborada limpia de tu voz.

Un rastro de mimosas en el aire.
Un resplandor añil
que la tarde repite en el espejo
y que no nos engaña, porque se llama tregua,
el nombre amenazante de la vida,
el nombre de un deseo que osamos realizar.

Imagen instantánea de la dicha.



Programa de Pós-graduação em Letras

Letras em Espanhol

Nome do Aluno: _____
Número de Matrícula: _____

Assinatura do Aluno: _____
Data: _____

Assinatura do Professor: _____

Assinatura do Coordenador: _____

Assinatura do Orientador: _____

Assinatura do Avaliador: _____

Data: _____

Antonio Jiménez Millán

LA ESTRATEGIA DE LA ARAÑA

Bajo esta máscara
suele ocurrir a veces el silencio,
la desolación de unos años en el vacío.
Vivir a la contra tiene, es lógico,
sus inconvenientes:
ciertas notas de piano o de saxo
pueden recordarte lugares, palabras
que parecían definitivamente muertas
y te encuentras solo,
impotente ante el paso del tiempo,
como si aquel Charlie Parker de otras noches
no fuese ya el mismo
ni se adecuase a nuestro escenario,
a nuestros gestos casi rituales,
escenas de amor improvisado.

No basta un cálido refugio
donde cobijar a los falsos héroes
de antaño,
mientras la imagen del padre crece,
imperceptible,
bajo esta máscara.



Luis García Montero

CANCIÓN ASESINATO

Los árboles miran
su puerta cerrada.

Un motor que cruza,
una luz se apaga.
Dos ojos vigilan
inyectando miedo
desde la ventana.

Pasan los silencios
de la madrugada.
Un hombre, dos faros,
alguna muchacha.

Pasan las cadenas
del tiempo que pasa,
porque mide un siglo
el dolor con nombre
que nadie acompaña
y sus ojos miran
inyectando miedo
desde la ventana.

Se detiene un coche,
alguien que se baja.
Como dos linternas
se cruzan los ojos
desde la ventana.

Nadie sabe nada.
Los árboles mudos
le vuelven la espalda.



INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

Enric Sòria

SINGIN' THE BLUES

A Paco Díaz de Castro

Como notas que tiemblan y se lanzan
para herir el silencio
y entonar, muy despacio,
su dolor por las cosas.

Como una lenta llama
que nace en la trompeta
y brilla y quema y crece
hasta incendiar la noche.

Por un instante eterno
se ha hecho más grave el mundo,
más amplio y más secreto, pues escucha:

Bix Beiderbecke hace cantar el blues.



Felipe Benítez Reyes

ROAD BLUES

Se ha cerrado la noche, y no conozco bien esta carretera.

Las sombras se parecen a una casa vacía.

En la radio del coche aún suenan las canciones del verano.

Y el verano fue breve y violento.

Se quemaba la vida.

—Porque la vida es sólo el premio de una apuesta contra el dolor y el tiempo.

Por eso ahora conduzco hacia la helada noche de otro lugar.

Porque quiero olvidarme del verano. Porque cualquier verano se confunde, porque cualquier verano se parece al último verano de una vida.





Ministerio de Cultura

SECRETARÍA DE CULTURA

El presente documento tiene como objetivo principal proporcionar información sobre el patrimonio cultural de la Nación, así como sobre las acciones que se están realizando para su preservación y promoción. Este documento es el resultado de un proceso de consulta y participación ciudadana que ha permitido conocer las inquietudes y expectativas de la población respecto a la cultura.

En el marco de la Ley de Cultura, se han establecido diversas instancias de participación ciudadana que permiten a la población intervenir en la gestión cultural. Estas instancias son fundamentales para garantizar que las acciones de cultura respondan a las necesidades y intereses de la comunidad. Asimismo, se han desarrollado programas de formación y capacitación para fortalecer las capacidades de los actores culturales y promover su participación activa en la gestión cultural.

Juan Manuel Villalba

TEORÍA DEL CAOS Y DE LAS CATÁSTROFES

Todo empezó temprano, en la cocina.
El café estaba frío, desabrido
y la sal se ocultó en el tarro del azúcar.
Pasó una mala noche, los ruidos no dejaron
dormir a su mujer, y los niños tenían fiebre.
Desde el cielo la lluvia amenazaba
con hundir la promesa de un buen día.
Llevaba más de un mes buscando empleo.
Soltó sobre la mesa un puñetazo
y el vaso cayó al suelo;
el café le manchó los pantalones
y aulló como un lobo enloquecido.
Sentada, con las manos en la cara,
la mujer estalló en un llanto seco.
Gritó: no puedo más, ésta es mi casa
y sólo soy la esclava de un esclavo,
vete, déjame sola con mi asquerosa vida.
Los niños empezaron a llorar en el cuarto.
Entonces explotó, volcó la mesa,
y sobre la mujer dejó las marcas
oscuras de unos golpes, un escueto resumen
de la simple teoría del fracaso.
Salió de casa. Entró en la calle.
La lluvia atravesaba el aire quieto.
Solamente pensaba en cómo bordear los charcos.



Alexis Díaz Pimienta

MUERTOS DE RISA

Charlie Parker se sienta frente al televisor y ríe.
No le hace caso a su saxo ni a su vieja anfitriona,
la baronesa Nica.
Julián del Casal se acomoda en la silla en la que va a cenar y ríe.
No le hace caso a su corbata ni a sus jarrones de la China.
Ambos saben que van a morir
y les da risa la cara que pondremos los demás al saberlo.
Ríen con elegancia de cadáveres vírgenes,
de muertos por primera vez,
llenos de cicatrices musicales y complejas metáforas.
Ríen igual que hemos llorado los que no les conocimos,
con hipos y perplejidad, con pañuelitos tímidos.
Charlie Parker bebe café en La Habana
mientras Casals ingresa en un psiquiátrico
para perfeccionar su deterioro.
Son como niños grandes.
Ambos han sido expectadores de la cara de Dios
y no han podido contener la risa.



INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

ANÁLISIS DE POLÍTICAS PÚBLICAS

1. Descripción de la política pública

1.1. Nombre de la política pública

1.2. Objetivo de la política pública

1.3. Marco legal de la política pública

1.4. Actores involucrados

2. Análisis de impacto

2.1. Impacto económico

2.2. Impacto social

2.3. Impacto ambiental

2.4. Impacto institucional

3. Conclusiones y recomendaciones

3.1. Conclusiones

3.2. Recomendaciones

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

Pere Rovira

BLUES DE ROSIE ROBERTS

(Un tema de Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*)

Juego sucio de la vida,
corrompida policía,
os cantaré mi asco. Soy
Rosie Roberts, la puta,
y nací ya con la pinta
de no temerle ni a Dios.

Rosie, la de la piel suave,
la más cara del burdel,
la que ha visto desnudarse
al comisario, al ministro,
al banquero y a su hijo,
al alcalde y a la ley.

¿Busca al chico, Mr Dinners?
Pues aquí lo tiene usted,
quietecito, ya no grita,
ya las tripas le saqué.
Con la Rosie, la perdida,
pierde siempre según quién.

Mil dólares me ofrecía
por una noche con él.
«Mételos en la cartera,
niño bonito, y desfila,
que mi hombre ya me espera
para hacer... lo que hay que hacer.»

Sus puños eran madera,
pero mi odio es de acero.
Cuanto más pega más brilla
la navaja en mi cerebro.



Cuando le rajé era un tigre,
ya vuelve a ser un ternero.

Jefe de la policía,
¿quién se cargó al heredero?
¿Por qué dicen hace días
que murió de un atropello,
los diarios, la familia,
tres forenses, cien cajeros?

Aún le están rezando misas;
«que tenga un banco en el cielo»,
dice con una sonrisa
que asusta, el viejo banquero.
Nunca se vio en Spoon River
tan pagado el sufrimiento.

Sin tregua, la ley vigila
callejones, cabarets.
Con el juez habla el banquero:
«Quiero que esto acabe bien».
Y encuentran a la asesina,
la Rosie, sus pistoleros.





JEAN MICHEL BASQUIAT, *Max Roach*.

POEMAS DE *JAZZ*

Cesare Pavese
Jack Kerouac
W.H. Auden
Gregory Corso
Philip Larkin
Frank O'Hara
William Mathews
Langston Hughes
Robert Creeley
Ted Berrigan
David Henderson
Jim Brodey
Quincy Troupe
Allen Ginsberg
Lewis Allen
Bertolt Brecht

Selección Pere Rovira & Josep Ramon Jové

Cesare Pavese

Fumadores de papel



OTTO DIX, *Großstadt*, 1927/28

Me ha traído para que escuche a su banda. Se sienta en un rincón y emboca el clarinete. Se inicia un jaleo infernal. En el exterior, un viento furioso y las trombas de agua, entre rayos, provocan cortes de electricidad cada cinco minutos. En el interior, en la oscuridad, los rostros están desconcertados, al tocar de memoria unailable. Con energía, mi pobre amigo dirige desde el fondo. Y el clarinete se contorsiona, rompe el sonoro bullicio, va progresando, se desahoga como un alma sola, en un silencio seco.

Con excesiva frecuencia estos cobres de pacotilla están abollados: son campesinas las manos que oprimen los trastes y obstinadas las frentes que apenas alzan la vista del suelo. Miserable sangre derrengada, exhausta por un exceso de fatigas, se nota cómo brama en las notas y mi amigo les dirige con dificultad, él, que tiene las manos encallecidas de golpear con un mazo, de servirse del acanalador, de destrozarse la vida.

Tiempo ha que consiguió compañeros y tiene treinta años solamente.
Pertenece a la generación de después de la guerra, crecida con el hambre.
También él acudió a Turín, para labrarse un porvenir,
y encontró injusticias. Aprendió a trabajar
en las fábricas sin una sonrisa. Aprendió a medir
el hambre de los demás con la propia fatiga
y encontró injusticias por doquier. Intentó hallar sosiego
transitando, soñoliento en la noche,
por calles interminables, pero tan sólo vio millares de faroles
encendidísimos sobre iniquidades: mujeres roncadas, borrachos,
tambaleantes muñecos extraviados. Había llegado a Turín
un invierno, entre destellos de fábricas y escorias de humo,
y sabía lo que era trabajar. Aceptaba el trabajo
como un penoso destino del hombre. Más, si todos los hombres
lo aceptasen, reinaría la justicia en el mundo.
Pero consiguió compañeros. Soportaba las largas parrafadas
y tuvo que escuchar muchas, esperando el final.
Tuvo compañeros. En sus casas tenían familias.
La ciudad estaba totalmente rodeada por ellas. Y la faz de la tierra
estaba cubierta por ellas. En su interior
sentían desesperación suficiente para vencer al mundo.

Toca con sequedad esta noche, a pesar de la banda
que enseñó de uno en uno. No presta atención al fragor
de la lluvia ni a la luz. El rostro severo
escruta atentamente un dolor, mordiendo el clarinete.
Le había visto esos ojos una noche en que, a solas
con su hermano, diez años más triste que él,
velábamos bajo una luz insuficiente. El hermano investigaba
acerca de un torno inútil por él construido.
Y mi pobre amigo culpaba al destino
que los había atado a la garlopa y la maza,
para alimentar a dos ancianos que no habían perdido.

De repente gritó que, si la luz del sol arrancaba blasfemias
o si el mundo sufría, no era por el destino:
la culpa era del hombre: *Si, por lo menos, pudiésemos irnos,
a una vida que utiliza el amor y la piedad,
la familia, el trocito de tierra, para atarnos las manos.*

Traducción: Carles José y Solsora

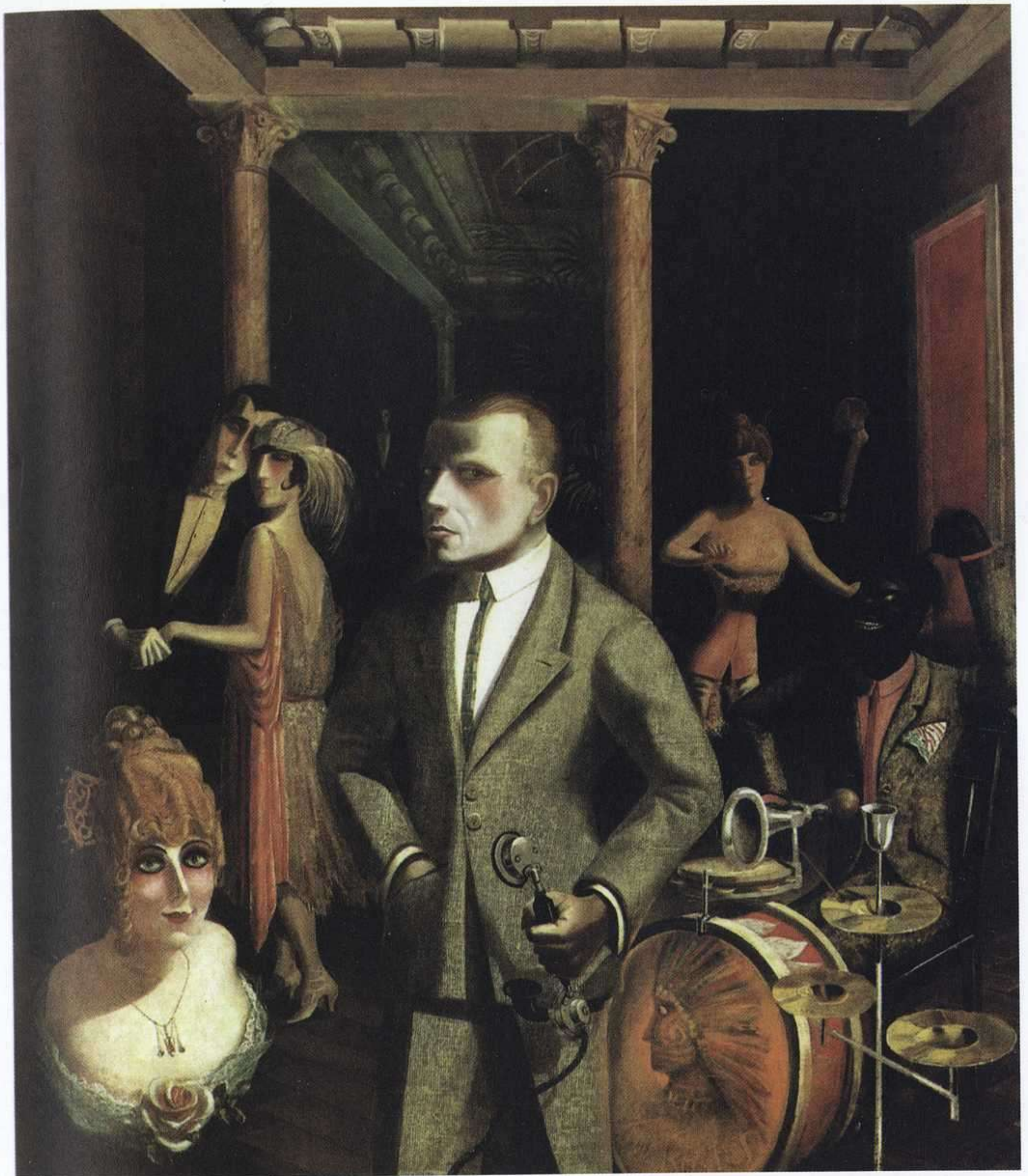
Dos cigarrillos



OTTO DIX, *Großstadt* (Fragmento), 1928

Cada noche es una liberación. Se ven los reflejos del asfalto sobre los paseos que se abren lúcidos al viento. Cada tipo que pasa tiene un rostro y una historia. Pero en esta hora no existe el cansancio: los faroles, a miles, están a disposición del que se detiene para encender un fósforo.

La llamita se apaga sobre el rostro de la mujer que me ha pedido lumbre. Se apaga por el viento y la mujer, desilusionada, me pide otra vez fuego y se vuelve a apagar: la mujer ríe ahora, sumisa. Aquí podemos hablar en voz alta y gritar, porque nadie nos oye. Levantamos la vista a las muchas ventanas -ojos que duermen apagados- y esperamos. La mujer encoge los hombros y se lamenta por haber perdido el chal de colores que le servía de estufa en la noche. Pero basta apoyarse contra la esquina y el viento es sólo un soplo. Sobre el cansado asfalto hay una colilla. Este chal lo trajeron de Río, pero dice la mujer que se alegra de haberlo perdido, pues me ha encontrado a mí. Si el chal llegó de Río, atravesó la noche sobre el océano iluminado por la luz del trasatlántico. Noches de viento, claro. Era el regalo de un marinero. Ya no está el marinero. La mujer me susurra que si subo con ella, me enseñará el retrato, rizado y bronceado. Navegaba sobre sucios barcos y limpiaba las máquinas: pero yo soy más guapo.



OTTO DIX, *An die Schönheit*, 1922

Sobre el asfalto ya hay ahora dos colillas. Miramos hacia arriba:
la ventana de allí, en lo alto -me dice la mujer- es la nuestra.
Pero arriba no hay estufa. Por la noche, los barcos perdidos
tienen muy pocas luces o sólo las estrellas.
Cogidos del brazo cruzamos la calle, jugando a calentarnos.

Traducción: J. Agustín Goytisolo



Jack Kerouac fotografiado por Allen Ginsberg, 1953

Jack Kerouac

Blues

Y se sienta tétrico
en un cofre marrón.
Ante los pálidos sacerdotes.

Y señala delicadamente
al cielo.
Con palma y dedo índice.

Y tiene un halo
de puerta negra.

Y tiene una nariz aguileña
vigilante que ama odiar.

Pero ha aprendido a meditar.
Y no es bueno odiando.

Por eso observa, rosado laurel
en la cabeza.

A espaldas del príncipe Avalokitesvara
que acaricia con mano de nieve.

Y ensarta de perlas
la majestad del mar.

A Allen Ginsberg

Mójame los labios con whiskey
Fred y abre las puertas
para bromear —mientras
las mujeres esperaban
y Bert Lahr esperaba
tocando lo que le apetecía
como Duke Ellington

solía sentarse con la mirada fija en Seymour
y me empujaba a bailar
con la música por su
grave estallido
elevada estabilidad
hombros,
tetas,
¿y qué como quién?

Traducción: M. Antolín Rato



MORTON ROBERTS, *Marching Band*

W. H. Auden
Blues fúnebre

Parad vuestros relojes, descolgad el teléfono,
dadle al perro un buen hueso para evitar que ladre.
Que callen los pianos y, al ritmo del timbal amortiguado,
el féretro sacad, y vengan los que lloran.

Que avionetas de luto nos rodeen
y escriban en el cielo que él ha muerto.
Poned crespón al cuello blanco de las palomas
y guantes negros a los policías.

Porque él era mi norte, mi sur, mi este y oeste,
semana de trabajo, descanso del domingo,
mis tardes y mis noches, mi charla y mi canción.
Pensé un amor eterno: estaba equivocada.



HUGHIE LEE SMITH, *Slum Song*, 1960

No quiero las estrellas; hoy podéis apagarlas;
empaquetad la luna y llevaos el sol.
Dejad sin agua el mar, sin árboles los bosques,
pues ya nada podrá acabar bien nunca.

Blues del refugiado

Dicen que esta ciudad llegó a los diez millones,
unos en agujeros y otros en mansiones;
pero no tiene sitio, mi amor, para nosotros.

Tuvimos una patria que creíamos bella;
todavía en el atlas te encontrarás con ella,
pero ir no podemos, mi amor, ya no podemos.

Allá en el cementerio del pueblo sigue el tejo
dando flor cada año aunque sea muy viejo.
No hacen igual, mi amor, los viejos
pasaportes.

El cónsul golpeó la mesa de repente:
«Sin pasaporte, están muertos oficialmente».
Pero estamos aún vivos, mi amor, estamos vivos.

Los de aquel comité me atendieron corteses
y me dijeron: vuelva dentro de doce meses.
¿Pero hoy dónde iremos, mi amor,
hoy dónde iremos?

En el mitin oí al orador gritar:
«Nos quitarán el pan si consiguen entrar»;
hablaba de nosotros, mi amor, sí,
de nosotros.

Me pareció que el cielo retumbaba muy fuerte:
era, en Europa, Hitler pidiendo nuestra muerte;
nos tenía en la cabeza, mi amor, en la cabeza.

Vi un caniche con ropa que un broche sujetaba,
vi una puerta entreabierta por la que un gato entraba;
pero no eran, mi amor, judíos
alemanes.

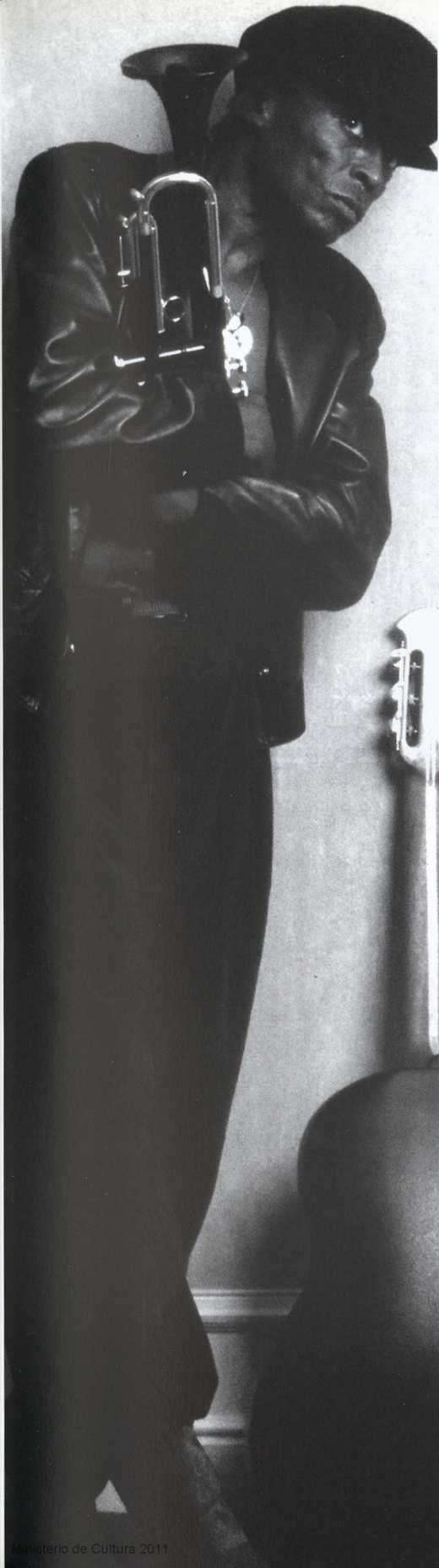
Bajé al puerto; en el muelle me puse a contemplar
que nadaban los peces con total libertad,
solamente a tres metros, mi amor, sólo a tres metros.

Vi, en el bosque, a los pájaros posados en las ramas;
no tenían políticos y a sus anchas cantaban:
no eran la humanidad, mi amor,
la humanidad.

He soñado con casas que tenían mil pisos;
mil ventanas, mil puertas tenía un edificio,
pero ninguna muestra, mi amor, ninguna nuestra.

Bajo la nieve estaba de pie yo en un gran llano
que miles de soldados andaban rastreando:
iban a por nosotros, mi amor, a por nosotros.

Versión: Álvaro García



Gregory Corso
Para Miles

Tu sonido impecable
es puro y completo
sagrado
casi profundo

Tu sonido es tu sonido
verdadero y desde dentro
una confesión
sincera y hermosa

Poeta que interpreta su sonido
que graba o se pierde
pero es escuchado
¿recuerdas todavía aquella noche
del Open Door en el 54
cuando tú y Bird hacías llorar de madrugada
esa inimaginable, maravillosa música?

Versión: Txema Martínez Inglés



JOSEP GUINOVART, *Blues*, 1951

Philip Larkin

Las baladas y el tiempo

Ocupaban tan poco, que conservó sus discos.
Le seguían gustando las portadas:
una descolorida de haber estado al sol,
otra marcada en círculos por un vaso de agua,
otra pintorreada por su hija
y arreglada una vez que le dio por el orden.
La esperaron así hasta que en la viudez,
buscando cualquier cosa, dio con ellas.

Fue reaprendiendo cómo cada sumiso acorde
había precedido a una letra y a otra,
prolongadas y unidas por los surcos,



WILLIAM TOLLIVER, *Transcendent of the blues*, 1992

y la sensación cierta de ser joven
surgió igual que despierta la primavera a un árbol,
mientras sonaba aquella frescura antes oculta,
aquella certidumbre de tiempo almacenado,
como al oírlas la primera vez.

Incluso el tantas veces referido
brillo, el amor, dejaba al descubierta,
como sobrevolando, el claro inicio,
que prometía aún satisfacción,
resolverse, ordenarse para siempre.
Volver a colocarlos en su sitio, o llorar,
le fue difícil sin pensar con lástima
que no se cumplió entonces, y que ahora era imposible.

Para Sidney Bechet

La nota que prolongas y baja y sube tiembla
como Nueva Orleans reflejada en el agua
y en todos los oídos despierta una adecuada falsedad

que a unos les construye un barrio legendario
de bailarines, cestos de flores y terrazas,
en el que se va a medias y se hace el amor.

¡Ah, vuelve a tocar eso! Otros permitirán
Storyvilles gloriosos y mudos, rodeándose
de chicas de prostíbulo como tigres de circo

(más caras que rubíes) que finjan entusiasmo mientras los eruditos
manqués, inadvertidos, duermen alrededor,
abrigados de grupos como gabanes viejos.

A mí tu voz me llega como dicen que llega
el amor: un sí enorme. Mi Crescent City está
en donde se comprende tu voz de solitario,

Y es recibida como el sonido del bien,
que propaga un dolor con pelo largo, penas con partitura.

Traducción: Álvaro García

Frank O'Hara

El día en que murió Lady

Son las doce y veinte un viernes en Nueva York
tres días después del día de la Bastilla, sí
es el año 1959 y voy a que me limpien los zapatos
porque a las 7:15 me bajaré del de las 4:19 en Easthampton
y me iré directamente a cenar
y no conozco a la gente que me dará de comer.

Paseo la calle bochornosa comenzando a salir el sol
y me tomo una hamburguesa con un batido de malta y compro
un *NEW WORLD WRITING* muy feo para ver lo que escriben
hoy en día los poetas en Ghana
continúo hacia el banco
y la Señorita Stillwagon (de primer nombre Linda según me han dicho)
ni siquiera se fija en mi saldo por primera vez en su vida
y en el *GOLDEN GRIFFIN* compro un pequeño Verlaine
para Patsy con dibujos de Bonnard aunque
también pienso en Hesíodo, trad. Richmond Lattimore o
la nueva obra de Brendan Behan o *Le Balcon* o *Les Nègres*
de Genet, pero no, insisto en Verlaine
tras quedarme prácticamente dormido en mi dilema

y para Mike entro simplemente en la Tienda de Bebidas
de *PARK LANE* y pido una botella de Strega y
luego vuelvo por donde vine hasta la Sexta Avenida
y la tabacalera en el Teatro Siegfried y
casualmente pido un cartón de Gauloises y un cartón
de Picayunes, y un *New York Post* con su cara por encima

y ahora ya estoy sudando y pienso en
apoyarme contra la puerta del baño del 5 SPOT
mientras ella susurra una canción a Mal Waldron
sobre el teclado y todos incluso yo mismo dejamos de respirar.

Traducción: Charles Matz y Ana Jordá

William Mathews

El acompañante

No toques demasiado, no toques demasiado alto, no toques la melodía. Tienes que anticiparte a ella y subyugarte. Solía mirarme envuelta en humo al inquietarme, por eso aprendí a tocar sobre la punta de los pies y a tocar la mejor mitad de lo que sabía. No me gusta quejarme, aunque me doy cuenta de que a veces lo consigo. Nos ganábamos la vida y hacíamos buena música, ambas cosas, noche tras noche, los círculos azules de humo frotaban sus rancias y finas espaldas contra los techos, las bebidas sin gas y la escasez de taxis, la vida de jazz nos puteamos como los amigos en la Mili que se quejan de la comida y a continuación a reengancharse. Algunos dicen con ganas y grosería que tocando mejor que nunca como tocamos es sexual en parte. Bueno, yo les podría contar un par de cosas, y oí los discos que grabó Lester con Lady Day y todo ese rollo, y sí es sexual pero sobre todo es música y práctica. En cuanto a sexual en parte, prefiero sexual del todo, pero eso es un *duet* y hablamos de acompañamiento. ¿Te acuerdas de «Reckless Blues»? Bessie Smith canta «Daddy» y Louis Armstrong le contesta con un «Daddy» tan claro a través de su trompeta como si lo hubiera hablado. Pero es su papá y su historia. Cuando la tocas te conviertes en tu parte de ella, en una de sus bellas



SACHA CHIMKEWITCH, s/t, 1984

penas, y luego, si la música
lo consigue, en una parte de su consuelo,
de la misma manera que el dolor y la alegría comparten
platos, pero casi siempre se toca para los borrachos,
para la noche, para la manera con que uno juzga
y se perdona, para todo lo que queda
no sin cantar, sino sin grabar.

Traducción: Charles Matz y Ana Jordá

Langston Hughes
Los Cansados Blues

Murmurando un aire sincopado,
Tarareando suave aquí y allí,
Oí tocar a un Negro.
La otra noche abajo en la Avenida Lenox.
Junto a la triste y blanca palidez de una vieja luz de gas
Se movía perezoso...
Se movía perezoso...
Mientras tocaba aquellos Cansados *Blues*.
Con sus manos de ébano sobre cada tecla de marfil
Hizo llorar de melodía a aquel pobre piano.
¡Oh *Blues!*
Tambaleándose de un lado a otro sobre su taburete cojo
Tocó esa triste melodía de jazz como un músico loco.
¡Dulce *Blues!*
Que surgen del alma de un hombre negro.
¡Oh *Blues!*
Con voz profunda y tono melancólico
Oí cantar a aquel Negro, llorar a aquel piano—
«No tengo a nadie en este mundo,
No tengo a nadie, solo a mí.
Voy a dejar de quejarme
Y a colgar mis penas en la pared.»
Thump, thump, thump cayó su pie sobre el suelo.
Tocó algunos acordes y cantó un poco más—
«Tengo los Cansados *Blues*
Y no estoy satisfecho.
Tengo los Cansados *Blues*
Y no estoy satisfecho—
No consigo estar contento
Y preferiría haberme muerto.»
Y tarareó aquella melodía hasta acabar la noche.
Se apagaron las estrellas y la luna.
El cantante dejó de tocar y se fue a acostar.
Mientras los Cansados *Blues* resonaban en su cabeza.
Durmió como un tronco o como un hombre ya muerto.

Traducción: Charles Matz y Ana Jordá

Canción para Billie Holiday

¿Cómo purgar mi corazón
de la canción
y la tristeza?

¿Como purgar mi corazón?
Con la canción
de la tristeza.

¿Como purgar mi corazón
de la tristeza
de la canción?

No hablo de la angustia
con polvo en su pelo.
Ni del de sus ojos,
donde sopla el viento.
Yo hablo de una angustia
puro desespero.

Voz de trompetas mudas;
cobre frío, aire ardiendo.
Televisor incierto,
amargo de sonido.
¿Dónde suena su brillo?

Versión: Txema Martínez Inglés



Billie Holiday



STUART DAVIS, *pad no. 4*, 1947

Robert Creeley
Cazar al pájaro

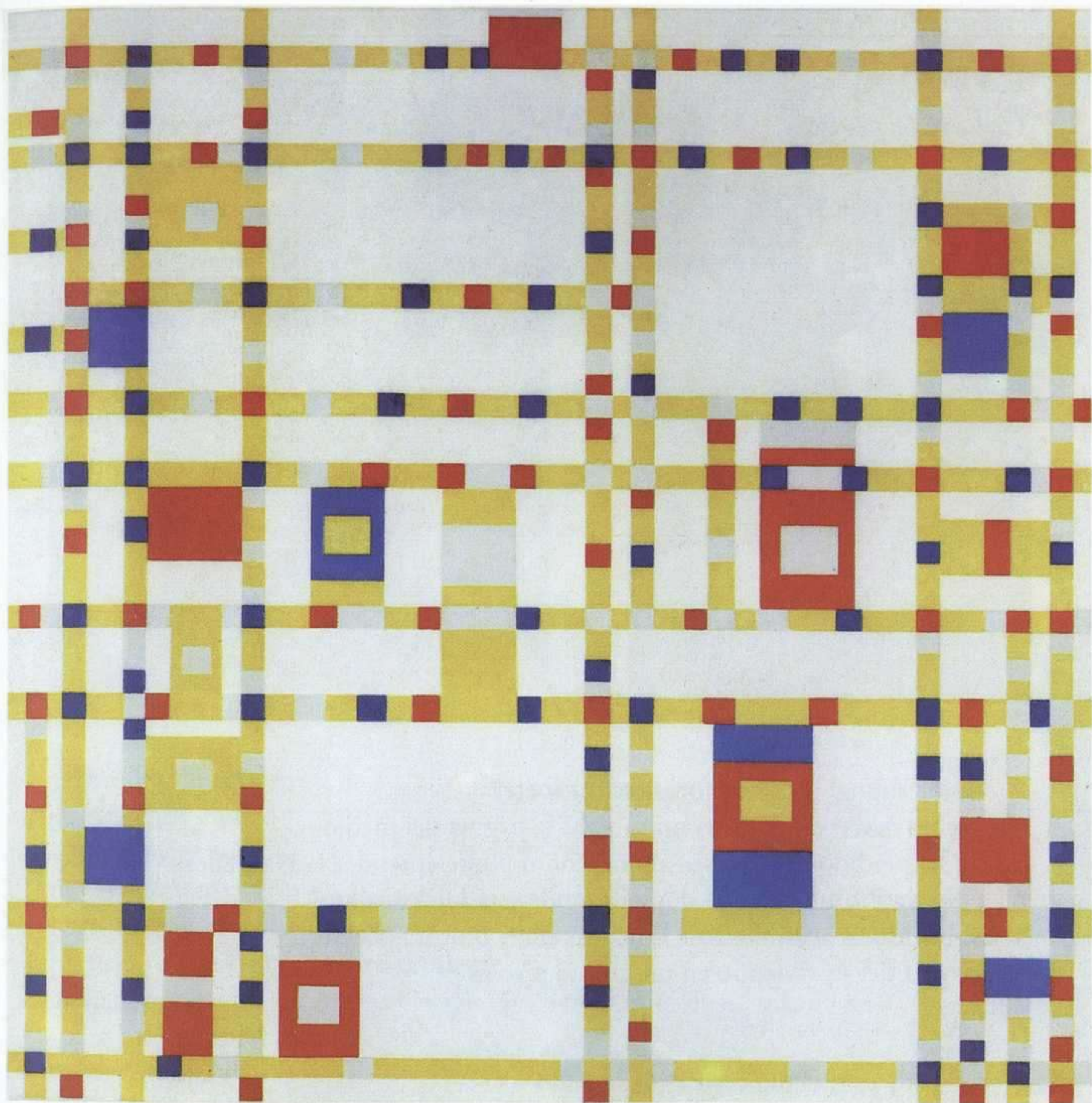
El sol se pone repentinamente
y la gente se acuesta.

Mil ojos en la noche.
En lo alto nubes bajas.

Cada noche es un poco
más difícil, un poco

más dura. Y mi mente
siento cómo me exprime.

Versión: Txema Martínez Inglés



PIET MONDRIAN, *Broadway boogie woogie*, 1942-43

El arte afirma plásticamente la antigua certeza de que la vida es ritmo equilibrado. El Arte siempre es consciente de este equilibrio vital.

de *The new Art—The new Life* de PIET MONDRIAN

Ted Berrigan

Collar de perlas



Lester Young

Lester Young! ¿por qué tocas ese clarinete?
¿sabes que eres Horn en mi cabeza? la página del medio
¡se ha perdido maldita sea ahora ¿cómo podré entender la Naturaleza
Y La Nueva Pintura? duduá duduá ¿dónde está Dick Gallup?
su habitación es horrible tiene libros en ella y pintura peeling
una nevera del 34 viviendo en un quinto piso es
ridículo

sí y es ridículo estar aquí sentado
en Nueva York mi mujer de 28 años duerme y
Lester toca un mal sonido en 1936 en Kansas City (de
todos los lugares) suena como Benny Goodman (de toda la gente) pero
un buen sonido, no una sorpresa, una voz, y dónde estaba Billie, él
aún no la había conocido, supongo que Gallup aún no había nacido ni tampoco
mi mujer Sólo yo y esa nevera No había leído Horn de John
Clellon Holmes aún, tampoco

Me pregunto qué es el sonido Quién era George y quién Ira Gershwin Por qué
no hago más Sólo deseo pasear por el otoño de Nueva York
café caliente aún puedo sentir su gorgoteo bajo mis costillas
subiendo las escaleras del único estado mayor de Nueva York
(Louis Sullivan) pensando el poema que voy a escribir viendo
las fuentes acercarse deseando ser él

Versión: Txema Martínez Inglés

David Henderson

Sonny Rollins



Sonny Rollins

Sonny rollins busca
paz en la ciudad
improvisa con
líneas de metro
libre sección rítmica
playa de conney island sobre el puente
de hart crane
«para mí lo importante
es mi cordura»
estribillo

Versión: Txema Martínez Inglés

Jim Brodey
Pequeña Luz

Para Eric Dolphy

«Era como un ángel que bajó a la tierra,
tocó increíblemente su saxo
y pasó muy rápido»

CLIFFORD JORDAN

Hay
Una
Pequeña

Luz

Sobre

La Torre

Con Ed, Eric y eres tú. Demasiado brillante
para ser una estrella, su total capacidad
ilumina un cielo aún lluvioso, y yo estoy
en alerta, esperando que tu instrumento
caiga hecho añicos sobre Manhattan.

Esta noche, en la bañera,
escucho tus viejas melodías, moviéndose, frotándome
la espalda con la delicada brisa de tu clarinete, tan triste,
la lluvia golpeándome los párpados, enormes gotas soñolientas
como monedas, que dejan su propio tatuaje en mis manos y yo,
demasiado pesado para levantarme como tú en tu singularidad
mientras resuena el ruido manchado de hollín de las calles repletas
y cojo el jabón que decrece en silencio y me lavo
otra vez.

Y, ahora mismo, mediodía en los trópicos, mientras
una mano enorme acaricia los querubines que atraviesan esta luz de ceniza,
un gran suspiro estrepitoso empuja la carne hacia lo que la nieve
desliza en una lengua severa que aún canta, tan bellamente
descompuesta, exprimiendo un poco más de luz difícil
para secar mi vidriosa carne con

un poco de tu brillo alegre.

Versión: Txema Martínez Inglés



HENRI MATISSE, *Icarus* (Plate VIII from *Jazz*), 1947

Quincy Troupe

Saliendo de Los Ángeles

Saliendo por la autopista el ojo pensó
en la complejidad de los ángeles
moldeando el sol componiendo ritmos de movimientos
en las calles sonidos
sol sobre la gente
belleza deslumbrante de mujer conduciendo la música a través
del nuevo blues calima abrasando horas de sol apoyando
la oscuridad contra las montañas en la distancia
abrazo eterno y poderoso
el valle esculpido entre rocas y alargado
sobre imágenes de color raras desconocidas y dispersas
hollywood ciudad de oropel wilshire
las sentimentales colinas de beberly hills
al este de la calle quinta
esperanzas de muerte
de vagabundos goteando de caras rajadas por el vino
ruinas de autopistas con coches sosteniendo la base
del ritmo conducidos por la sal del océano
formando la esfera de lo posible
que puede ser hermoso
como bird
llamando a dolphy flauta maravillosa
música brillando entre los líricos
dedos del mar
esparciendo sonidos de agua etéreos
ritmos bailables pintando trances
armonizando el nuevo y dulce salto mágico del juba
con sonidos entrelazados de misterio vudú
resonando en cielos de distancia
de vibraciones girando y girando
y deslizándose

Versión: Txema Martínez Inglés

Allen Ginsberg

Aullido

(Fragmento)

He visto a los más grandes espíritus de mi generación destruídos por la locura, hambrientos, histéricos desnudos, arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en búsqueda de la droga urgente imperiosa, iniciados a la cabeza del ángel ardiendo por la antigua conexión celeste con la dínamo de las estrellas en la maquinaria nocturna, que pobres y rotos, malolientes y bebidos se reunían a fumar de pie en la oscuridad sobrenatural de los apartamentos, fluctuando sobre los tejados de las ciudades contemplando el jazz...

Traducción: Marcos Ricardo Barnatán



Allen Ginsberg, Benarés, primavera 1963



Lewis Allen

Una extraña fruta

El árbol del sur da una fruta extraña,
sangran las raíces y las hojas sangran.
La brisa del sur baila muy despacio
con la fruta extraña que pende del álamo.

Bucólica escena del valiente sur;
muecas en las bocas; en los ojos, pus.
Perfuman el aire magnolias mojadas,
y de pronto hiede a carne quemada.

Aquí hay una fruta que gusta a los cuervos,
que empapan las lluvias, que secan los vientos.
Cuando el sol la pudra, caerá de las ramas.
Aquí hay una fruta extraña y amarga.

Versión: Pere Rovira



RAYMOND SAUNDERS, *Blues, red, yellow II (Homenaje a Billie Holiday)*, 1990

Bertolt Brecht

Coplas de 'Mackie Cuchillo'



Y el tiburón tiene dientes
y a la cara nos enseña,
y Mackie tiene un cuchillo
pero no hay quien lo vea.

El tiburón, cuando ataca,
tinta en sangre sus aletas,
Mackie en cambio lleva guantes
para ocultar sus faenas.

Un luminoso domingo,
un muerto en la playa encuentran,
y el que ha doblado la esquina
en ese instante, ¿quién era?

Schmul Meier, como otros ricos,
se ha esfumado de la tierra.
Cuchillo tiene su pasta
pero nadie lo demuestra.

Se ha encontrado a Jenny Towler
de una cuchillada muerta.
Cuchillo, que está en el puerto,
parece que ni se entera.

En el incendio, un anciano
y siete niños se queman.
Mackie está entre los mirones
pero nadie le molesta.

La viuda, menor de edad,
cuyo nombre mucho suena,
amanece violada.
Mackie, ¿quién paga la cuenta?

Los peces desaparecen
y los fiscales, con pena,
al tiburón por fin llaman
a que a juicio comparezca.

Y el tiburón nada sabe,
y al tiburón, ¿quién se acerca?
Un tiburón no es culpable
mientras nadie lo demuestra.

Versión: Txema Martínez Inglés



ECOS DE JAZZ

Javier de Cambra
Jordi Falgás
Carlos Sampayo
Antonio Jiménez Millán
Jordi Jové
Josep Maria Nadal
Victor Obiols
Andrew Rathbun
Guillermo Busutil
Josep Ramón Jove



1896



1900



1900



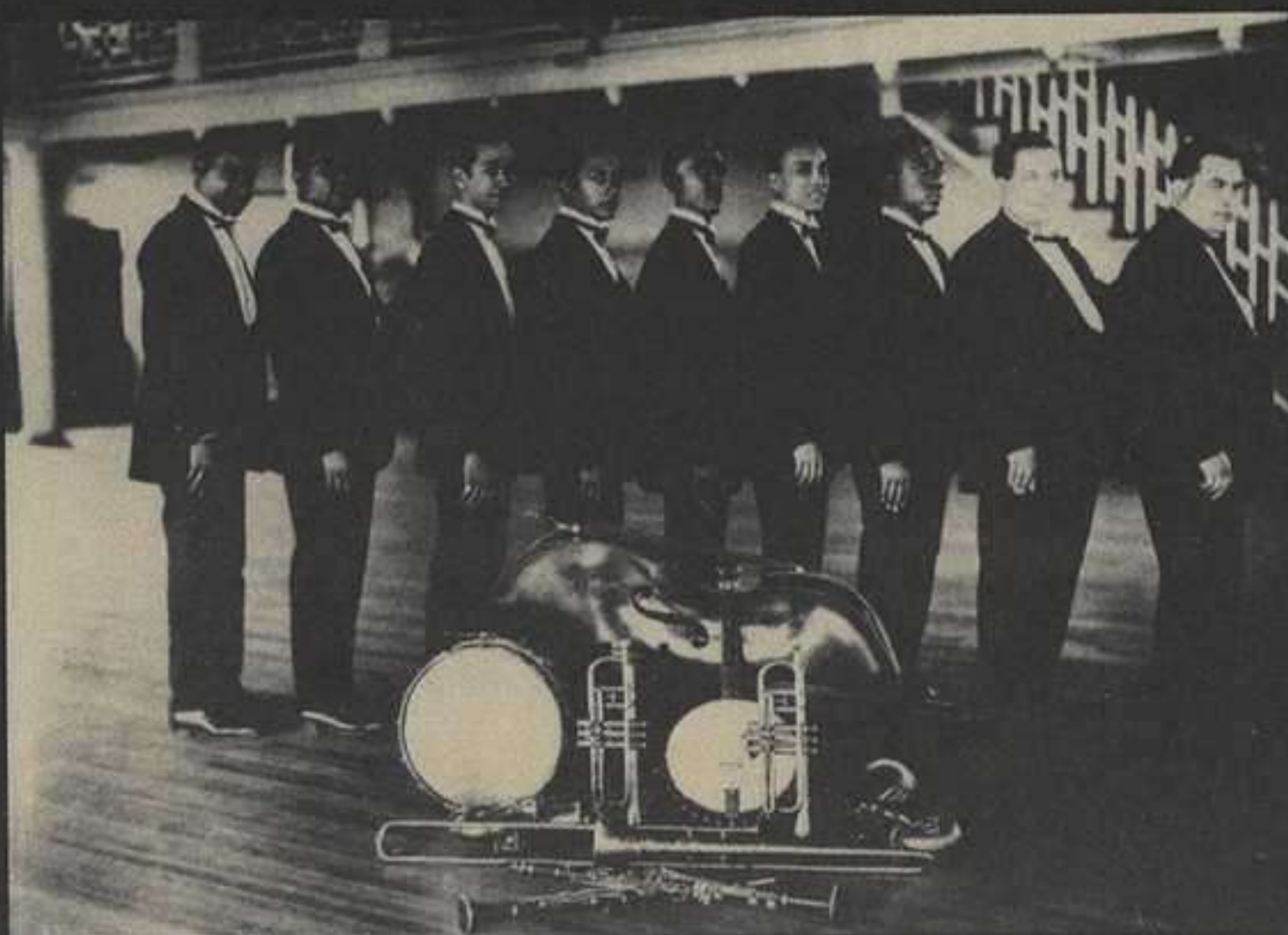
1910



1906



1919



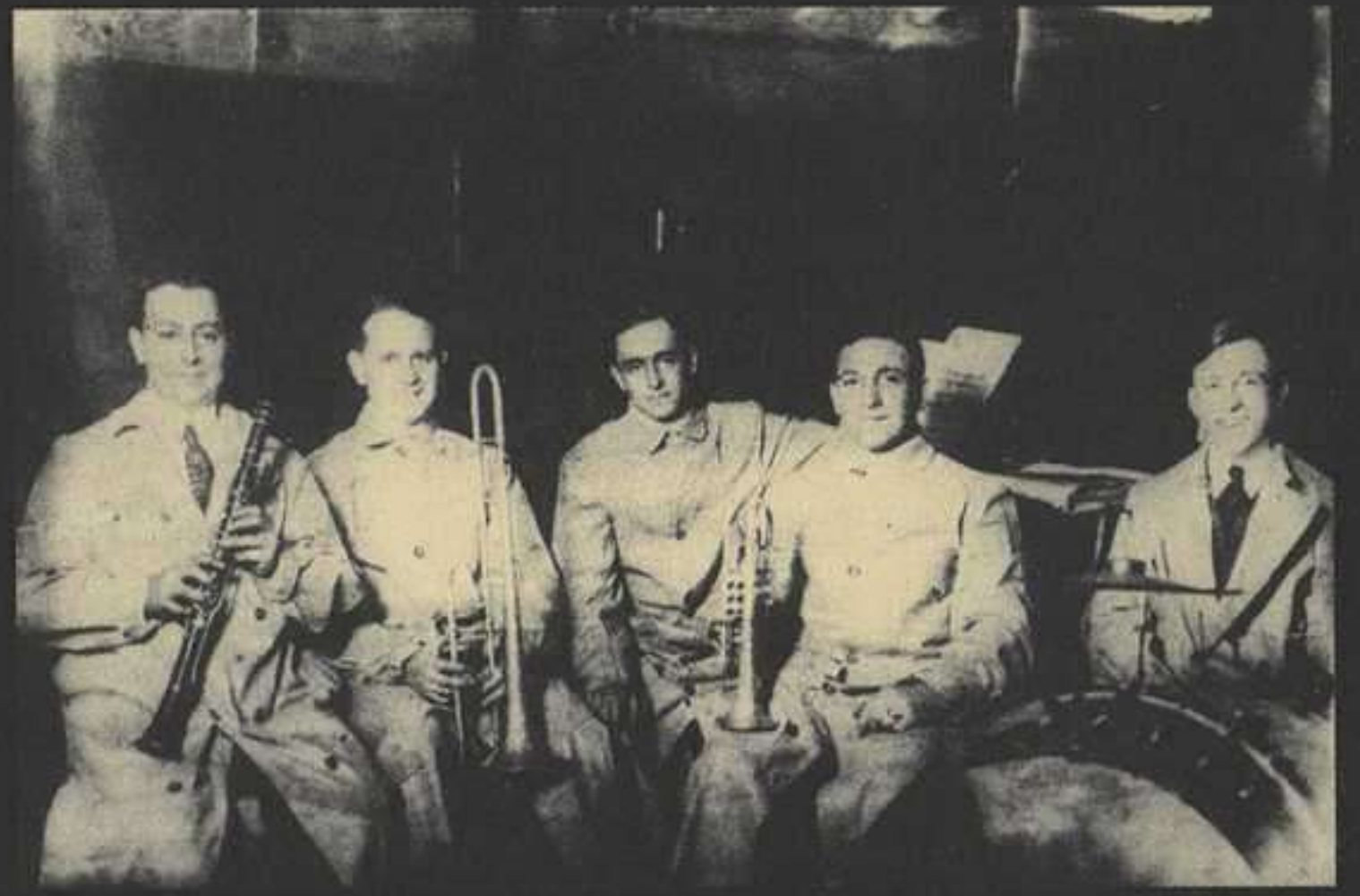
1924



1905



1916



1916



1918



1919



1919



1920



1920



1906

Ecós de una era

Francis Scott Fitzgerald

JAVIER DE CAMBRA



Josephine Baker, 1923

Cuando en el lejano año de 1922 Francis Scott Fitzgerald entrega a la imprenta una colección de relatos con el título de *Historias de la era del Jazz*, no sólo da con una expresión que hará fortuna, sino que también establece, de forma casi definitiva, su reputación como alguien que escucha crecer la hierba. Apenas han pasado cinco años desde que el término jazz ha aparecido por primera vez en un registro discográfico, con la Original Dixieland Jazz Band. Fitzgerald comprendió como nadie que esos nuevos sonidos inauguraban, más allá de la música, una nueva épica, y el jazz era el liberador de toda esa energía.

Aún habrían de transcurrir cuatro años antes de que se publicaran, en tres países distintos, los tres primeros libros sobre jazz: *Notes sur la musique des Afro-Américains*, de André Schaeffner, *Jazz*, de Paul Whitheman y M. Mac Bride y *Das Jazz-Buch*, de Alfred Baresel (París, Nueva York y Berlín, 1926).

De forma común —y con un estudio no muy detenido—, a la rica figura personal de Scott Fitzgerald se ha sumado su condición de ser uno de los primeros verdaderos expertos en jazz, tesis que los estudiosos y críticos de esta música no han dejado de desmentir.

Si nos asomamos a esta colección de cuentos, que con alegre insolencia su autor destinaba a «esos que leen corriendo y que corren leyendo», no encontraremos ninguna joya digna de *Scottie* y sí una pieza como *El lomo del dromedario*, en torno a la que advierte: «Fue escrita con el propósito concreto de comprar un reloj de pulsera de platino y brillantes que valía 600 dólares. De todas las historias de este libro es la que menos me gusta».

Que nadie busque en *Tales of the Jazz Age* el solitario blues del algodonal recién abandonado ni una cualquiera de las *marching-bands* de Nueva Orleans a la ida o a la vuelta del entierro. No es ése el jazz que Scott Fitzgerald amó, entendió o experimentó. Si atendemos a los historiadores del jazz, Fitzgerald apenas rebasó el estadio de conocimiento de esta música más allá de considerar a Paul Whitheman rey del asunto. Quien escucha hoy las grabaciones de Whitheman, el director de orquesta que con su *jazz sinfónico* pretendió dar dignidad a aquella música que había nacido de las alcantarillas de la Historia, no dejará de constatar que allí hay tanto *swing*—o tanto jazz— como en la nana que la vaca canta a la ternera que mece en la hormigonera. Pero Francis Scott Fitzgerald no necesitó saber que era una verdadera cultura afroamericana —luego universalizada— la que se estaba gestando, para comprender su alcance. O, más exactamente, no necesitó tanto saber (en términos musicales y culturales) lo que se estaba haciendo como quién estaba dispuesto a recibirlo. Para Scottie el jazz no era el comienzo del esplendor de un camino que se había iniciado en un buque de esclavos, sino la señal acústica de la liberación de energías de una época. La era del jazz eran los años veinte, la década que él mismo, y como expreso portavoz generacional, llegó a liderar.

Sin saber muy bien si una década empezaba u otra terminaba, en 1920 F. S. F. entregaba su primera novela, *A este lado del paraíso*, con apenas unos meses de diferencia con la impresión oficial de la XVIII Enmienda a la constitución de los EE.UU., la *Volstead Act* o Ley Seca. Los legisladores promulgaban una ley que hizo correr la sed en todo un continente y el escritor simplemente sabía que los días de la bebida habían comenzado.

Y así fue. Francis Scott no va a la búsqueda del trompetista Buddy Bolden (y en él podía haber encontrado un Hölderlin literal del siglo XX, en la reclusión del establecimiento psiquiátrico y no del torreón), sino que le basta lo que a sus oídos llega para encontrar en la nueva música el símbolo de toda una época. No es en la música en lo que se detiene, sino en el arco de personajes que en los mismos años, y junto a su latido musical, se genera: *gansters*, *flappers*, *ragtime girls*, los habituales de los *speakeasies* y fábricas de alcohol doméstico (lo que en *Los intocables* televisivos se traducía como «destilería clandestina de la periferia», o la bañera en la que James Cagney fabricaba alcohol en competencia con el raticida Ibys).

Pero aquellos felices veinte en los que Francis Scott Fitzgerald estableció su fortuna como escritor y su reputación como bebedor, bailarín, amante y juerguista de todas las horas, llevaban en si mismos el estigma de su extinción.

Los felices veinte terminan en 1929 cuando, con el crack de la bolsa en Wall Street, la floreciente nación dispone en sus contornos las largas filas del ejército de desempleados. Un final dramático de una experiencia feliz que hoy podemos ver anunciada en la lluvia torrencial que acompaña al cortejo fúnebre del gran Gatsby (1925).

Es en la década siguiente, en noviembre de 1931, cuando Scott Fitzgerald, ya de vuelta del entusiasmo y con Zelda en el camino de ida de las instituciones de salud mental, vuelve a la mágica palabra con el ensayo *Ecos de la era del Jazz*. Es ahí donde aparecen líneas suyas tantas veces citadas: «El término jazz, en su progresión hacia la respetabilidad, primero había significado sexo, luego baile, luego música».

También es ahí donde puede comprenderse que Fitzgerald (aunque bailara más fox-trot que verdadero jazz) había entendido que el jazz suponía, en primer lugar, una liberación de los sentidos. No es casual que Fitzgerald despida la práctica del *petting* (el sexo sin coito) como inicio de la era del jazz: «Sólo en 1920 cayó por fin el velo: la Era del Jazz estaba en flor» (y pertenece a su talento hacer coincidir el desfloramiento con la floración).

Pero también es en ese ensayo donde Francis Scott Fitzgerald despide la era del jazz, cuyo epitafio ofrece en sus línea finales: «Nunca más sentiremos tan intensamente lo que nos rodea». Y esa promesa debe seguir encerrando el jazz: intensidad.

Boris Vian

La vida en jazz

JAVIER DE CAMBRA



Nadie debería estar seguro de que los días de Boris Vian contarán, tan sólo, con veinticuatro horas. Ingeniero, inventor, pintor, actor, agitador radiofónico, libretista de óperas, sátrapa del Colegio de Patafísica, trompetista, cantante, novelista, compositor de canciones, autor de novelas negras rigurosamente americanas con la firma de Vernon Sullivan, alma de un barrio, Saint-Germain-des-Prés, que, en su reinado, era el alma de París... En Boris Vian la explosión del talento se cumple en múltiples direcciones: el hombre de las mil vocaciones abordó cada espacio para sorprender en cada uno de ellos. Si Oscar Wilde pudo jactarse de que en su obra tan sólo había depositado su talento, mientras guardaba el genio para el arte de la vida, Boris Vian pudo lanzar su talento a todos los azimut, destinando su pasión a la música de jazz, su verdadera patria, su razón nada secreta.

En el prólogo a la novela *La espuma de los días*, Vian se explicó con claridad suficiente: «Tan sólo dos cosas valen verdaderamente la pena: la música de Nueva Orleans y de Duke Ellington y cualquier forma de amor con bellas muchachas». Y en el momento de recapitular los tres grandes momentos de su existencia, tampoco dudó: los conciertos de Duke Ellington, de Dizzy Gillespie y de Ella Fitzgerald. El literato de palabra deslumbrante, embaucador de críticos y reo de condenas judiciales (¡ah, la palabra obscena!) puso lo mejor de sí mismo en el frente musical, como trompetista, editor discográfico y agitador permanente en las tribunas de prensa. «Bastantes de nosotros hemos descubierto el jazz a través de Vian, y a Vian a través del jazz», escribió Jean Clouzet, y hoy podemos repetir su propuesta. En *Escritos*

sobre el jazz está mucho del mejor humor de Boris Vian (y de sus opiniones sobre el mundo), y muy pocas veces el jazz obtiene su ritmo en la palabra impresa como en los desafíos de Boris Vian.

El joven que solicita y obtiene su carnet de miembro adherente del Hot Club de Francia en 1937 apenas ha cumplido los 17 años. Desde entonces, y hasta sus últimos días, el jazz no dejará de recorrer, como un latido preciso, la vida y la obra de Boris Vian. Pronto estalla la guerra mundial, y en el París ocupado por las autoridades alemanas, el jazz forma parte del catálogo del arte degenerado, el término que los bárbaros nazis acuñaron para lo que ellos entendían como barbarie: la cultura, precisamente. Tras el arrasamiento y las lágrimas de sangre, la Liberación, la libertad recuperada. Apenas han pasado quince días desde que Hemingway, en el Odeón, y los tanquistas republicanos españoles, en el fragor del combate, proclamaran la liberación de París, cuando se produce un encuentro capital en nuestra historia. El joven que durante años ha practicado la trompeta (y la trompineta, o trompeta de bolsillo) conoce al baterista Claude Léon: Boris Vian se ha incorporado a las filas, de nuevo activas, del jazz. Vian le pide a Léon que toque más fuerte sus tambores, algo nada usual en un solista primerizo que nunca quiso abandonar el título de aficionado. En su fraseo y en su sonido se observa el magisterio de Bix Beiderbecke, el trompetista de Chicago.

Vian se incorpora a la orquesta de Claude Abadie, y en el Royal Villiers, en el Rainbow Corner, civiles franceses y militares estadounidenses celebran la libertad recobrada. El escritor, que en 1946 ha entregado ya a la imprenta *Vercoquin y el plancton* y *Escupiré sobre vuestras tumbas* (que firma como traductor del inexistente Vernon Sullivan), se mantiene como titular de la orquesta de Abadie, con la que actúa dentro y fuera de Francia. En 1950, y por razones estrictamente médicas, se vio obligado a dejar de soplar su trompineta. Pero en estos mismos años, Boris Vian no es simplemente, un músico aficionado, sino un agitador del jazz lanzado a todos los vientos. En el mismo año de 1946 inicia sus colaboraciones en *Jazz Hot*, revista del Hot Club de Francia, reaparecida en 1945, y no menos pública es su actividad como «príncipe de un pequeño reino cuyas fronteras marcan tres cafés y una iglesia»: Saint-Germain-des-Prés, del que Vian escribiría su *Manual* en 1950.

La juventud de posguerra no está marcada tanto por el entusiasmo de la Liberación, como por la barbarie de la guerra, por dos veces repetida en el siglo en suelo europeo, y la terrible amenaza de la disuasión nuclear que ya había actuado en Hiroshima y Nagasaki. El París de la cultura se había trasladado de Montparnasse a Saint-Germain-des-Prés y los jóvenes encuentran en las *caves* del barrio su lugar, y en el jazz, su música. Tabou, en la Rue Dauphine, es el muy propio nombre de la cave en la que se encuentra el centro de la conspiración jazzística hasta su traslado al club Saint-Germain-des-Prés. Por allí es fácil ver a Jean Paul Sartre, a Simone de Beauvoir (Jean Sol Partre y la condesa de Bovouard, en la novela de Vian), a Raymond Queneau, Albert Camus, Michel Leiris, Juliette Gréco... y también a los músicos visitantes, de Duke Ellington y Oran Hot Lips Page, a Charlie Parker y Miles Davis. Y

tanto se producen los romances como los desencuentros. Así, el amor pasional que nació entre Juliette Gréco y Miles Davis, que el trompetista reivindicó en su autobiografía, dedicando a la Gréco palabras nada habituales en él, y la tomadura de pelo de Charlie Parker que tuvo como sujeto a Jean Paul Sartre. Fue Vian quien los presentó, y al terriblemente inteligente Charlie Parker no pudo escapársele el rematado aspecto de filósofo del Castor de la Beauvoir. Pero cuando Vian le presenta al escritor J.P. Sartre, Parker responde: «Adoro todas sus letras de canciones».

Vian es el príncipe de Saint-Germain, pero también, y siguiendo un verso de Salvador Espriu, príncipe de las palabras: su pasión por el jazz se traduce en una actividad periodística constantemente deslumbrante. Vian no se pierde un concierto en París, ni un festival en Niza, y sus palabras-centella tanto valen para enaltecer lo que aprecia como para denostar lo que condena. Cuando un músico no le gusta, puede ser —y es— fulminante y terrible. Así, entiende que el trombonista Bill Harris suena como suena porque «se ha tragado una cabra mal criada», de Mezz Mezrow «se sabe que toca el clarinete como un cochino» y del director de orquesta y autoproclamado, ciertamente, campeón del jazz orquestal moderno, Stan Kenton, opina que «tiene tanta alma como un abrelatas de conservas». Y en papeles no públicos, ya como director artístico de sello discográfico, deja constancia de su criterio en torno al pianista Dave Brubeck: «Cuanto más escucho al tal Brubeck, más me parece que es una increíble submierda».

Pero Vian acude a los conciertos a gozar, y cuando así se produce no es menos brillante ni elocuente. Es feliz transitando en la «extraordinaria atmósfera de entusiasmo y delirio» que se produce en el concierto de Dizzy Gillespie en la sala Pleyel, y su sombrero de aficionado pasional, y no por ello menos juicioso, llega al palco de San Pedro cada vez que tiene la suerte de enfrentarse a los grandes héroes de la primera generación del jazz (grabado) como Louis Armstrong y Coleman Hawkins. Y cuando llega Errol Garner, el compositor de *Misty*, siempre con sus tomos del listín telefónico de Nueva York sobre su banco de pianista, Vian sabe dar con una de sus frases de fortuna: «El pianista de jazz más romántico desde Chopin». Pero si a alguien supo apreciar desde el primer momento fue precisamente a Miles Davis, a quien había escuchado por primera vez, en disco, en casa de Frank Ténot, en 1947. Dos años más tarde, y a raíz de la comparecencia de Davis en el festival de París, escribe Vian: «Resuelve las frases más inesperadas con una lógica y una soltura desconcertantes». Y a propósito del solo de Miles en el célebre *Now's the time*, de Charlie Parker, un par de consideraciones que bien podrían recordar los oyentes de Davis en los años ochenta: «Ante todo, una relajación absolutamente perfecta. Creo que es imposible tocar más relajado que Davis... Un chaval que sigue estando en el siglo, pero que mira con serenidad».

Boris Vian es uno de los adelantados en comprender la revolución del jazz moderno que en los años cuarenta desatan Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk y Miles Davis, entre otros, teniendo enfrente a la crítica estadounidense, con la magnífica excepción de Leonard Feather. Hasta algunos de los que

luego fueron grandes productores discográficos del nuevo jazz, como Norman Granz y Orrin Keepnews, eran entonces refractarios. Pero Vian era un oído que escuchaba crecer la hierba (y hasta la hierba roja) y junto a André Hodeir, Charles Delaunay y Frank Ténot, compuso la plana mayor de los entendedores de la nueva forma que se llamó bop. No todos lo entendieron así y la escisión se produjo en el seno del Hot Club de Francia, con Hughes Panassié, cuyos trabajos como crítico y como productor fueron bien estimables en los primeros años del jazz, como jefe de filas de los reaccionarios. Un hombre que había fundado una secta religiosa, Los servidores de María Mediatrix, y que en su autobiografía entrevistada, *Monsieur Jazz*, se oponía frontalmente al abandono del latín en la liturgia, no estaba para innovaciones musicales: el bop no era jazz, estaba seguro Panassié. Y de esta forma se convirtió en el blanco favorito de la ironía de Vian, que se dirige a él con los más diversos nombres: Su Santidad Hughes I, Gugusse Peine-à-Scier, Hughes le Montalbanais, Père Hughes Panne d' Ácier, P. Anache, Papenassié, Panapapassié, Papasse, Papane, Popone...

Frente al inmovilismo de Gugusse, Vian no sólo oponía su humor y su conocimiento musical, sino también ese estado de ánimo que permite advertir el futuro en el estricto presente. Es el Vian que escribe: «El jazz es un arte futuro que borbotea aún en su gran marmita». Y aún pueden reconocerse en él la cualidad del visionario al que se admite con el paso del tiempo (algo que también sucedió con su literatura): «De aquí a diez años, con los progresos de la electrónica, todos los instrumentos tendrán un teclado de piano». Hoy, en el día de los teclados con ordenador y todos los sintetizadores, puede valorarse bien esta premonición de Vian escrita en el lejano año de 1949. Hasta el mismo momento de su muerte, Boris Vian no dejó de escribir acerca del jazz (en *Jazz Hot, Combat, Spectacles, Jazz News, Arts...*) y también de su pluma procedieron decenas de textos de discos, cuya edición estuvo a su cuidado como director artístico de Philips y de Fontana.

Pero Vian no fue sólo el trompetista y el agitador del jazz, sino que también pisó los escenarios como cantante, escribió las letras de 400 canciones y hasta compuso la música de algunas de ellas, como *El desertor*, la más divulgada. Y también inventó, por primera vez en Francia y en Europa, las palabras para el rock, el nuevo estilo del que no le pasó desapercibido su carácter adolescente (no lo olvidéis, señores adultos). Para Henri Salvador escribió muchas de sus más hilarantes letras como *Rock-Monsieur* o *J' suis Snob*, y fue el mismo Salvador quien dejó un testimonio incontestable: «Boris Vian estaba enamorado del jazz, no vivía más que para el jazz, no escuchaba, no se expresaba más que en jazz».

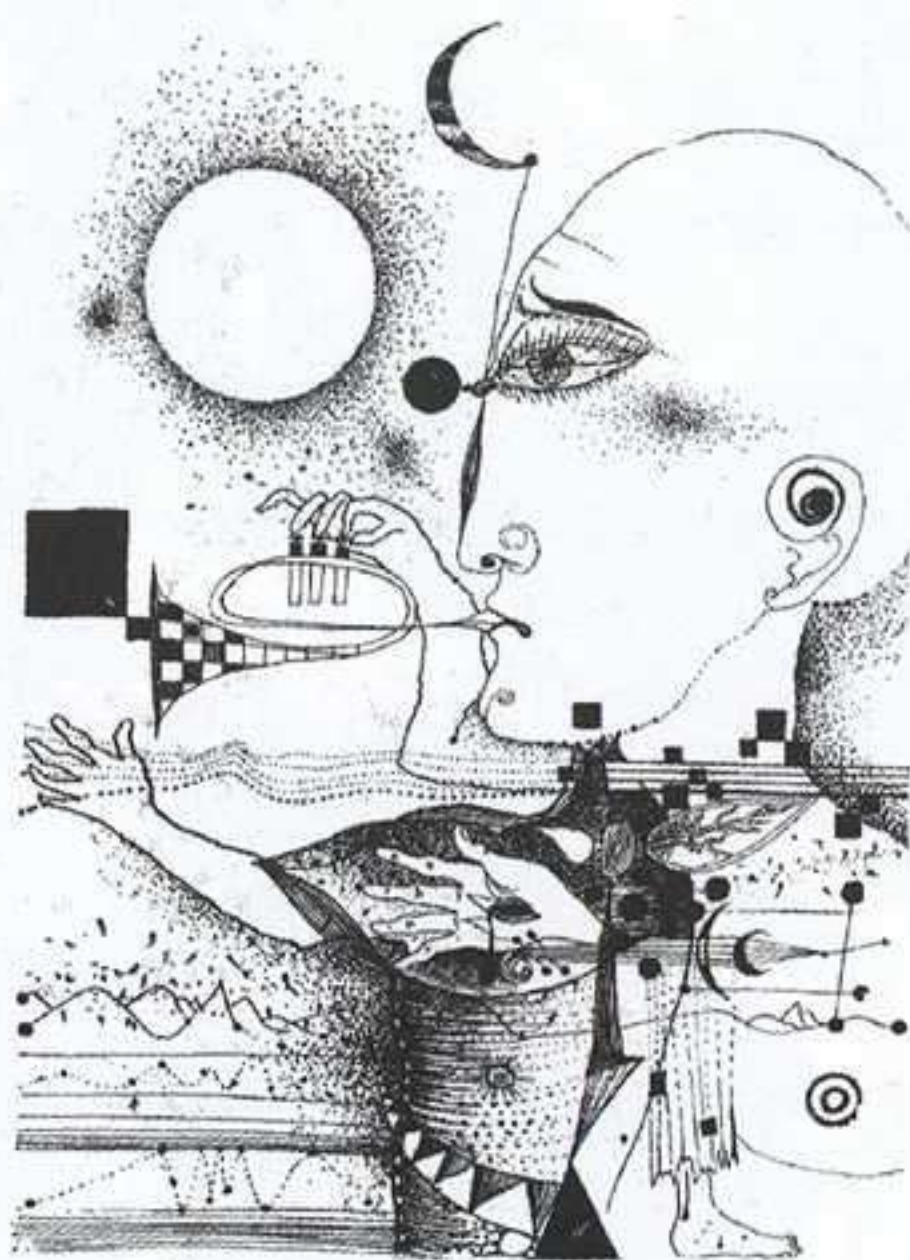
El definitivo fallo del corazón mientras asistía, disgustado, al pre-estreno de la mala adaptación cinematográfica de *Escupiré sobre vuestras tumbas*. En jazz transcurrió su vida; el jazz que Boris Vian reivindicó como patria universal en uno de sus escritos; el jazz, la música de su corazón de hombre.



Charlie Parker. Foto: Herman Leonard

¿Qué literatura necesita el jazz?

JORDI FALGÁS



Antoni Tàpies, 1952

La última película de Woody Allen, *Sweet and Lowdown (Acordes y desacuerdos)*, plantea algunas cuestiones que por primera vez se presentan de forma explícita acerca del jazz, si bien son comunes en las reflexiones que se han hecho recientemente en y acerca de otros lenguajes artísticos.

Woody Allen nos habla del controvertido papel de muchos creadores en la historia del jazz, al mismo tiempo despreciables y geniales, pero aún va más allá, y ofrece una reflexión acerca de cómo se ha construido, cómo se ha narrado la historia del jazz. La parte más explícita de la película es la que muestra tres secuencias diferentes de unos mismos hechos, de acuerdo con las versiones no coincidentes que narran los especialistas, entre ellos Nat Hentoff y el propio Allen. Son unos hechos que, además, después se demuestra que son irrelevantes para el curso de la historia. Woody Allen pone sobre la mesa preguntas como ¿Adónde nos conduce saber si Emmet Ray llegó o no llegó a conocer a Django Reinhardt? ¿Por qué la historia del jazz se ha construido a base de fútiles empeños por saber si el 26 de noviembre de 1945, entre la grabación de «Meandering» y «Koko», Charlie Parker vendió los derechos de *Now's The Time* al productor Teddy Reig por 50 dólares o, en cambio, se fue con él arreglar su saxo?¹

No debemos pasar por alto el detalle de que haya sido desde el cine y utilizando un formato prestado del periodismo televisivo, desde donde se ha planteado esta cuestión. A pesar de ser un lenguaje con la misma antigüedad que el jazz, el cine ha generado una reflexión escrita propia y en su entorno con un avance mucho más desarrollado que el jazz. ¿Cuál ha sido la literatura del jazz? ¿Qué literatura le hace falta?

Quizás no sea casual que Allen nos provoque este tipo de preguntas en este momento, parecen muy propias del fin de siglo. Afortunadamente, algunas publicaciones recientes ejemplifican muy bien la evolución de los géneros y cuál es la situación actual de las literaturas del jazz. Entre nosotros, en 1996 apareció por primera vez un trabajo riguroso, el libro de José María García Martínez *Del fox-trot al jazz-flamenco. Historia del jazz en España 1919-1996* (Alianza Editorial, 1996). En 1997 se publicó *The History of Jazz* de Ted Gioia (Oxford University Press), la mejor que se ha escrito desde que hace 20 años James Lincoln Collier publicó *The Making of Jazz: A Comprehensive History* (Houghton-Mifflin, 1978).

Los ensayos publicados por críticos también han tenido un buen momento. Para empezar, en 1996 se publicaba *Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now* (Pantheon Books), un enorme volumen editado por Robert Gottlieb. En 1998, el crítico de jazz de Village Voice, Gari Giddins, publicó *Visions of Jazz. The First Century* (Oxford University Press), ganador del premio del National Books Critics' Circle y Jazz Book of the Year. Y en 1999, Howard Mandel publicó *Future Jazz* (Oxford University Press), uno de los más atrevidos y aplaudidos de los últimos años.

El género biográfico, que siempre ha sido el más abundante en la literatura del jazz, también parece haber alcanzado nuevas cotas con las dos nuevas ediciones, aparecidas casi al mismo tiempo, de las mejores biografías de Miles Davis: la de Jack Chambers, *Milestones: The Music and Times of Miles Davis* (Da Capo, 1998), y la de Ian Carr, *Miles Davis: The Definitive biography* (Thunder's Mouth, 1999). Pero aún más celebrada ha sido la de Coltrane realizada por el profesor Lewis Porter, *John Coltrane: His Life and Music* (University of Michigan Press, 1998), considerado como «el mejor libro que se ha escrito sobre jazz en una década»².

Desde 1939, cuando Frederick Ramsey Jr. y Charles Edward Smith publicaron *Jazzmen* (Harcourt Brace) —el primer libro de referencia importante en la historia del jazz— ensayo, crítica y biografía se han desarrollado de forma desigual, con un dominio de lo biográfico y del enfoque periodístico por encima de la reflexión histórico-artística. La lenta, tardía y difícil aceptación que ha sufrido el jazz como forma de expresión genuina lo ha dejado muchas veces en manos de quienes sólo saben narrar lo más novelístico de la historia de la música, con poco rigor y sin desarrollar una labor crítica. El último ejemplo sería la biografía de Thelonious Monk, *Straight, No Chaser, The Life and Genius of Thelonious Monk* (Schirmer Books, 1997), de la infatigable Leslie Gourse, una auténtica mercenaria del género, que también ha escrito —¿cómo es posible?— libros sobre Aretha Franklin, Billie Holiday, Mahalia Jackson, Sara Vaughan, Wynton Marsalis, Dizzy Gillespie, Joe Williams y Nat King Cole, entre otros.

Sorprendentemente, en algunas ocasiones ha sido desde la ficción donde se han generado reflexiones muy interesantes sobre la música y a los ya clásicos Cortázar, Kerouac, etc, recientemente podemos añadir *The Bear Comes Home*, de Rafi Zabor (Norton, 1997), ganadora del prestigioso premio Pen/Faulkner de novela.

De la misma forma que la música se encuentra en estos momentos en una encrucijada pero, sin duda, ante un futuro forzosamente rico y esperanzador, las literaturas del jazz están en una pubertad plagada de dificultades, dudas e incertidumbres. Sacar adelante una publicación periódica dedicada al jazz es una heroicidad, ganar espacios para reportajes, críticas y entrevistas en los medios de comunicación generales es una lucha interminable, y publicar una monografía sobre jazz es lo último que hoy quiere hacer cualquier editor. Y además sopla un fuerte viento en contra: las ventas de discos de jazz han caído del modesto 4,7% en 1988 al miserable 2,8% en 1997³.

Pero al mismo tiempo, durante los últimos años ha tenido lugar el acontecimiento más trascendental para el desarrollo del estudio y la labor teórica sobre el jazz: la creación, en 1997, del primer Master en Investigación e Historia del Jazz que ofrece la Universidad de Rutgers en su campus de Newark, NJ. El Master, dirigido por el profesor Lewis Porter, demuestra de una forma clara que los estudios superiores sobre el jazz han sido asimilados por el mundo académico, que existe una demanda por esta especialidad y que se están formando una serie de profesionales que sin duda contribuirán a consolidar esta disciplina. Más recientemente, en septiembre de 1999, la no menos prestigiosa Universidad de Columbia en Nueva York puso en marcha el Center for Jazz Studies que, bajo la dirección de Robert O'Malley, también quiere integrar el jazz en el mundo académico con un especial énfasis en el estudio de las relaciones del jazz y la cultura contemporánea.

A ello hay que añadir el cada vez más activo papel de la Jazz Journalists Association (JJA), con una verdadera vocación de promover el debate y defender los intereses de la profesión, además de hacer oír su voz para que sea tenida en cuenta entre los poderosos intereses de la industria discográfica, la editorial y la multimedia⁴.

Las bases sentadas por los Balliet, Collier, Dance, Feather, Gitler, Hentoff, Panassié, Vian y Williams, entre tantos otros, son débiles y desequilibradas, pero sobre ellas puede construirse una sólida escuela ya que todos ellos han dejado un legado literario nada menospreciable. De la misma forma que a principios del siglo XIX la historia del arte sufrió una transformación que la convirtió en una ciencia con principios metodológicos bien definidos, superando las anécdotas de la novelística barroca y las concepciones de la escuela romántica, la historia del jazz —en sentido amplio, incluyendo crítica, biografía, etc.— también debe evolucionar para dotarse de una metodología del estudio documental y de lectura y crítica de las fuentes.

Durante este primer siglo de jazz hemos tenido el mismo privilegio que Vasari en el siglo XVI, hemos sido testigos directos de los acontecimientos, del nacimiento de grandes obras, de la formación de grandes artistas; pero esa suerte también nos ha llevado a cometer los mismos errores que el gran biógrafo toscano: la proximidad ha jugado siempre en contra de la objetividad.

No es una coincidencia, pues, que en la conferencia organizada por la JJA bajo el título *Jazz Criticism, Jazz Journalism, Jazz Authorship*, que tuvo lugar en junio de 1999 en la Manhattan's Jazz Gallery, tanto los participantes como la audiencia,

todos ellos mayoritariamente críticos y escritores de jazz, manifestasen una especial preocupación por cómo la relación directa con los protagonistas de sus narraciones puede afectar sus juicios y valoraciones posteriores. Howard Mandel, moderador de la mesa redonda, considera que este es uno de los principales retos de la profesión. Y Mandel cita a uno de los participantes, Gary Giddins, quien reconoció que «lo más difícil para un crítico es mantenerse honesto y abierto durante un largo periodo de tiempo. Es difícil saber si lo que estás diciendo es lo que realmente crees, y que no está influenciado por otras cosas»⁵. Nadie se escapa a esta situación, y ahora más que nunca, ante la incesante concentración de discográficas, editoriales y medios de comunicación en pocas manos diferentes.

La nueva generación de escritores, críticos y ensayistas del jazz no lo tiene más fácil que los propios músicos, ahora tan desorientados y titubeantes. El mundo se ha encogido y de pronto la circulación de la información se ha acelerado; pero en este pequeño mundo —y más pequeño aún es el del jazz— más información no significa necesariamente mejor comunicación. Utilizando todas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, las literaturas del jazz deben evolucionar sobre un camino mucho más sólido, orientadas por el rigor profesional, un renovado esfuerzo crítico y una firme voluntad por mantener una independencia constantemente amenazada.

¹ La primera es la versión ofrecida por Vicente Mensua en *Koko cumple años*, Cuadernos de Jazz, Madrid nº 31, noviembre-diciembre 1995, pág. 42, y la segunda por Mark Gardner en el libro de Barry Kernfeld (ed.), *The blackwell Guide to Recorded Jazz*, Blackwell, Cambridge (MS), 2ª edición, 1995, págs. 218-219. Ninguno cita fuentes.

² Paul De Barros, *Book Review - John Coltrane: His Life and Music*, , 21 marzo 2000.

³ Estadísticas de la Recording Industry Association of America: .

⁴ Para más información: .

⁵ Howard Mandel, *Jazz writers on Jazz Writing*, , 23 junio 1999.

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 crea¹. 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*²— 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*³ no conocen el jazz ni son sensibles a él. Oliveira, personaje principal de *Rayuela*⁴, 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*⁵. 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 jazz⁶ 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 escrita⁷, 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.

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

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

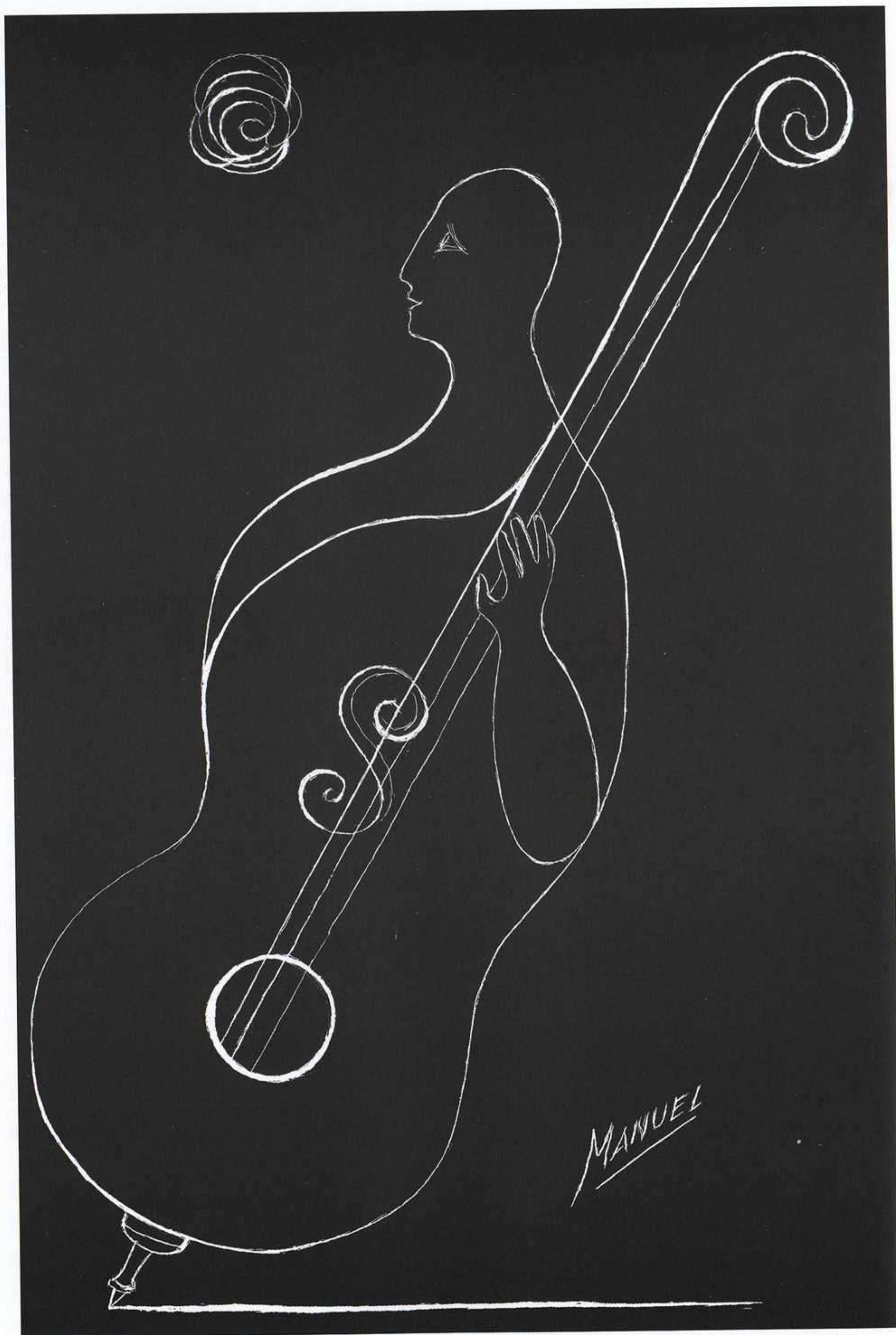
³ Julio Cortázar: *Las armas secretas*, 1959, varias ediciones.

⁴ Julio Cortázar: *Rayuela*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires y varias ediciones.

⁵ Josef Svorecky: *El saxofón bajo*. Alianza Tres, Madrid, 1988.

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

⁷ Art Pepper, Laurie Pepper: *Straight Life*. Schirmer, Nueva York, 1979.



MANUEL CARMONA, *Para el Litoral del Jazz*, 2000

La generación del 27 y el jazz

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN



José Moreno Villa, 1928

«Sólo una introducción de jazz puede abrir ciertas almas y que vayan a buscar ciertos libros y comprendan ciertas ideas. El jazz es lo único que hace variar de sitio los prejuicios depositados en un caletre.»

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, «Jazzbandismo»

Me ha parecido oportuno empezar este intento de aproximación entre jazz y literatura con unas palabras de Ramón Gómez de la Serna.

Este extraordinario intérprete del espíritu moderno e indiscutible animador del vanguardismo en nuestro país fue muy receptivo a la música de jazz, que tuvo oportunidad de conocer en directo, alrededor del año 1918, en los cabarets parisinos. El entusiasmo de Ramón —después volveremos con más detenimiento a sus aportaciones— es compartido por numerosos artistas y escritores de la época de entreguerras, atraídos por el amplio repertorio que ofrecían los nuevos lenguajes de la modernidad: el cine, especialmente. Nos situamos, pues, en los márgenes de una ideología literaria que va configurando un código estético de rasgos muy precisos, uno de los cuales es el enfrentamiento sistemático con la tradición.

Paralelamente al cine y al deporte, los nuevos ritmos musicales entran a formar parte del repertorio de las vanguardias europeas, no sólo en los textos programáticos —véase el *Manifiesto de los músicos futuristas*, o *La radio futurista*, de F. T. Marinetti—, sino también en las propuestas creativas, literarias o estrictamente musicales. En este sentido, son los autores franceses de la época del cubismo los que pro-

yectan una renovación más radical. Recordemos que en París había tenido lugar el polémico estreno de *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, y que a partir de entonces la música de vanguardia va a recoger influencias de géneros que hasta entonces no contaban con la aureola de la *seriedad*. El propio Stravinski utiliza canciones populares rusas y, posteriormente, el tango y el *ragtime* en su *Historia de un soldado*. Erik Satie, que había sido pianista de café-concierto (una modalidad parisina del cabaret), compone en esa línea *Sports et divertissements* (1914), *Musique d'ameublement* (1920) y *La Belle Excentrique*, del mismo año. El gran compositor francés no permanecería ajeno al impacto del jazz («Lo que más me gusta del jazz es que nos trae un dolor y nos tiene sin cuidado», diría), ni tampoco su contemporáneo Darius Milhaud, para quien el saxofón era «un triturador de sueños»¹.

Nos recuerda Mariano Antolín Rato que «durante los años veinte y treinta, en Europa, y básicamente en Londres y París, tocan las grandes orquestas americanas de *swing*. Y también Coleman Hawkins, Bennie Carter, Louis Armstrong y Duke Ellington, entre otros muchos. Surgen los primeros músicos de *jazz* europeos. Así el famoso quinteto del Hot Club de Francia que lanzó a dos músicos excepcionales, el guitarrista Django Reinhardt y el violinista Stephane Grapelli. Y según datos fiables, en 1932 Pedro Casadevals formó el Hot Club de Barcelona». Y también: «Un francés, Hugues Panassié, publica en 1932 el primer libro sobre *jazz*. Louis Aragon y André Breton, entre otros surrealistas, testifican a favor del clarinetista Sidney Bechet, que fue encarcelado en 1928 por disparar en plena *place Pigalle*. Por esas mismas fechas, Jean Cocteau recitó un par de poemas suyos acompañado por una orquesta de *jazz* (aparecen en un disco titulado *Black Bands in Paris*, y no se mencionan los músicos)»². Mucho antes, en 1915, Cocteau había conocido a Erik Satie, con el que iba a proyectar el ballet *Parade* (1917), una buena muestra de la amalgama de elementos dispares —del teatro oriental al circo y al *music-hall*— que confluye en algunos espectáculos de vanguardia, tal vez por la voluntad de fundir motivos y figuras tradicionales con otros estrictamente contemporáneos: de ahí surgían la provocación y un relativo escándalo. «Cuando Nietzsche elogia *Carmen*, está elogiando la franqueza que nuestra generación busca en el *music-hall*», anota Jean Cocteau en *Le Coq et l'arlequin. Notes sur la musique* (1918). A pesar de que en este libro de aforismos se puede advertir cierto rechazo hacia «el ruido del jazz-band» y la «estética americana» (hay algo, aquí, del furor nacionalista de la inmediata posguerra), Cocteau manifiesta su simpatía por los nuevos aires musicales: «Lo que barre la música impresionista es, por ejemplo, cierto baile americano que he visto en el Casino de París (...) El *music-hall*, el circo, las orquestas americanas de negros, todo eso fecunda a un artista igual que la vida. Servirse de las emociones que tales espectáculos despiertan no equivale a crear arte a partir del arte. Esos espectáculos no son arte. Excitan como las máquinas, los animales, los paisajes, el peligro.» Cocteau asocia el jazz con las máquinas y los rascacielos de Norteamérica, e incluso llega a compararlos con el arte griego, pues la utilidad les otorga «una sequedad y una grandeza que deja atrás lo superfluo» (no estamos muy lejos del concepto de lo *antiartístico*

que van a defender Dalí, Buñuel o Gasch, aunque su proyecto fuese muy distinto al del escritor francés). En *Carte Blanche* (1920), Cocteau reúne artículos publicados en *Paris-Midi*; uno de ellos se titula «Jazz-band» (4 de agosto de 1919) y empieza hablando del *nuevo exotismo* («mezcla de motores y fetiches negros») de la literatura de Blaise Cendrars, un exotismo reflejado en *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*. Lo cierto es que Cendrars no menciona el jazz al describir las disparatadas aventuras de sus tíos, pero Cocteau sí se extiende sobre un tema —o una moda— que siempre relaciona con otros aspectos de la «modernidad» importada de Estados Unidos: «Máquinas, rascacielos, trasatlánticos, negros, fueron ciertamente el origen de una dirección nueva, excelente (...) El jazz-band puede ser considerado como el alma de esas fuerzas. A él conducen y en él cantan su crueldad, su melancolía.

Oigo un jazz-band en el Casino de París.

Los negros en el aire, en una especie de jaula, se agitan, se contonean, arrojan a la multitud trozos de carne cruda a golpes de trompeta y de carraca... El *hall* caliente, lleno de muchachas pintadas y soldados americanos, es un *saloon* del Far-West.

Ese ruido nos ducha, nos despierta *para que hagamos algo distinto.*»³.

Cocteau emplea aquí el término «jazzbandismo», como hará luego Ramón Gómez de la Serna, y deja bien clara su actitud: la música de jazz trae algo nuevo, contribuye a liquidar reminiscencias del pasado (de Wagner a Debussy), pero no hay que imitarla. Y además, concluye, «de esos tumultos nace siempre un nuevo orden».

Otro escritor francés, Philippe Soupault, que había escrito algunos poemas inspirados en el cine, incluye en su libro *Rose des vents* (1919) este «Ragtime», dedicado a Pierre Reverdy:

«El negro danza eléctricamente
¿Has olvidado tu país natal y la ciudad de Galveston?
Que el banjo se ría
Los viejos se irán finalmente
a lo largo de los rascacielos trepan los ascensores
los relámpagos brincan
Buenos días
Mi cigarro está encendido
Tengo el vaso lleno de whisky
mi cigarro está encendido
tengo también mi revólver

El barman se equivoca al sonreír
ya no queremos saber la hora
la puerta infatigable
las bombillas

mi mano

¿no es verdad?»⁴

Dice Gonzalo Abril que «el cine se emparenta con el jazz como la sala de cine con el club: ambos son espacios colectivos, donde el público se orienta a una misma *pantalla* y experimenta sentimientos comunes y simultáneos. Porque el cine y el jazz pertenecen a la *episteme* de la modernidad, de los grandes movimientos urbanos, de la identidad y la intervención política colectivas»⁵. La conexión no deja de funcionar en España, a lo largo de los años veinte: a diferencia de los escritores del 98, que apenas prestaron atención a un cine por entonces primitivo o mostraron sus recelos ante él, la *joven literatura* está fascinada por el nuevo arte, «un arte que tiene nuestra edad», en palabras de Guillermo de Torre, uno de los protagonistas de la aventura del *Ultraísmo*. Este primer núcleo vanguardista español se dio a conocer en 1918 a través de un manifiesto surgido en las reuniones del madrileño Café Colonial y contaba con el estímulo de Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos-Asséns, además del ejemplo de Vicente Huidobro, recién llegado de París (como recuerda Cansinos-Asséns en *La novela de un literato*, Huidobro se enorgullecía entonces de su amistad con Apollinaire, Reverdy, Paul Dermée y Max Jacob, y ello le otorgaba el papel de gran conocedor de las vanguardias francesas). Uno de los pocos libros que produjo el movimiento ultraísta fue *Hélices* (1923), de Guillermo de Torre; en él encontramos un buen muestrario de los temas y símbolos —las grandes ciudades, las máquinas, los viajes, el vocabulario científico— que despliega la nueva retórica de la modernidad, siguiendo la estela de los futuristas italianos y de algunos poetas franceses como Apollinaire y Cendrars. Al segundo apartado de *Hélices*, «Trayectorias», pertenecen estos fragmentos:

«Sobre las terrazas colgantes
multísonas orquestas negras
frivolizan el tango de los instantes

En los descotes de las sombras
Triangulicé el área de los besos

Y en la terraza polar
Paladeé un cock-tail de azul y nieve
(...)

Y los paisajes new-yorkinos
vibran orquestados
en ritmos maquinísticos»

(«Circuito»)

Y en la sección décima, la última del libro, «Hai-kais (Occidentales)», el nº 9 dice:

«El jazz-drummer negro repiquetea
con los palillos de sus dientes
en los descotes de las danzarinas.»⁶

Afortunadamente para la literatura española, el ultraísmo fue un episodio breve. Las exageraciones de la primera vanguardia (sobre todo esa obsesión por recurrir a neologismos) fueron contrarrestadas muy pronto por un grupo de escritores jóvenes más cercanos, en aquel tiempo, al magisterio de Juan Ramón Jiménez. Uno de ellos, Jorge Guillén, fue lector en la Sorbona entre 1917 y 1923. Desde París enviaba artículos periodísticos —crónicas semanales— a *La Libertad*. Dos de esas crónicas se centran en el espectáculo del jazz: no olvidemos que Guillén es testigo excepcional de los acontecimientos culturales de la capital francesa, desde la celebración de los centenarios de Molière, Mallarmé, Ronsard y Proust al impacto de la teoría de la relatividad de Einstein o al estreno de *El gabinete del Doctor Caligari*. Esa experiencia le resulta fundamental para consolidar su propia teoría estética en la línea de un nuevo clasicismo que iban a compartir, con matices, Pedro Salinas y José Bergamín⁷. «Negritos» y «Más negritos»: los títulos de las crónicas ya dicen mucho del irónico distanciamiento que adopta Guillén después de asistir a la actuación de la «American Southern Syncopated Orchestra» en el teatro de los Campos Elíseos. De entrada, observamos un claro recelo frente a ciertos mitos vanguardistas: «Poetas, músicos y pintores de hoy invocan al arte negro como a manantial de renovación. ¿Por qué no? ¿Quién podrá afirmar: el «ultra» no amanece por ese falso levante?»⁸. El espectáculo musical le parece a Guillén cómico, incluso con ribetes caricaturescos: «¿Ser negro es un lance cómico? Lo peor es que ellos mismos se esfuerzan en redundar su comicidad, congregándose en concilio irrisorio para cosquillar la atención de los blancos con el interés de lo pintoresco: dolorosa primera etapa de las redenciones casticistas.» Para el autor de *Cántico*, esta música de *volúmenes compactos*, impuesta por la *presencia corporal*, es sinónimo de desorden: «aullido discordante» que se mezcla con «quejumbres broncas y carraspeos de alcohólico». Pero hay un aspecto que desagrada aún más a Guillén:

«Son canciones sentimentales, muy lánguidas, muy perezosas. ¿Tal vez desperezos y languideces de los trópicos y sus alrededores? Una nueva canción me replica categóricamente: no. Este sentimentalismo es como el del nosotros, los blancos. Así desvelan y aduermen sus nostalgias los blancos de Nápoles y Sorrento, los blancos de las óperas y operetas.»⁹

En sus escritos de los años veinte, Guillén empieza a refrendar el sesgo antirro-mántico que distinguirá a la nueva literatura española (véanse los aforismos de Bergamín, por ejemplo) durante buena parte de la década, en consonancia con las teorías expuestas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. «¡Oh, universalidad del sentimentalismo cursi!», se lamenta Guillén, pensando en las can-

ciones napolitanas y en las modistillas de Madrid, pero también en Laforgue y en «la serenata de los circos». Si la música tiende a lo cursi, el baile es pura mecanización, «desarmonía de pabellón febril». El final de la segunda crónica enlaza con la reflexión inicial y se convierte en otro dardo contra el vanguardismo: «Lógico es, por ende, que el arte actual de vanguardia, tan amigo del arte negro, se resuelva a la postre en chocarrería bufa de guiñol. En uno y otro caso, la más infantil materialización automática.»¹⁰

De muy diverso signo van a ser las aproximaciones al jazz por parte de algunos escritores y artistas contemporáneos de Guillén. El ambiente de la Residencia de Estudiantes de Madrid, en torno a 1925, propiciaba una buena acogida a las novedades. Salvador Dalí, en su *Vida secreta*, evoca las visitas al «Club del Rector» del madrileño Hotel Palace, donde él y sus amigos iban a escuchar jazz:

«La orquesta negra era excelente y removía el fondo de nuestras entrañas con la cuchara y el tenedor del ritmo sincopado que no nos daba respiro. El pianista tocaba con divina incontinencia, y en los altos momentos líricos, en sus acompañamientos compuestos de esperanzas, podía oírse su jadear elevarse por encima de los demás ruidos; y el que tocaba el saxofón, después de echar a soplidos toda la sangre de su pasión, sucumbió agotado para no levantarse ya. Fue nuestro descubrimiento del jazz, y debo aclarar honradamente que hizo cierta impresión en mí en aquel tiempo.»¹¹

En una entrevista con Alfonso Sánchez Rodríguez (1993), José Bello Lasierra habla de las aficiones de aquel grupo de *residentes* (Buñuel, Dalí, él mismo): «Íbamos a la Granja del Henar y a otros sitios. Íbamos con frecuencia a un..., con el poquillo dinero que teníamos, a un cabaret que se puso en los bajos del Palace. Allí abajo —le estoy hablando de los años 24 o 25— hubo un local que se llamaba Rector's Club. Y allí tocaba una orquesta de negros. Era la época de los blues. Una cosa en tono muy bajo, con las luces a media potencia. Una cosa muy baja, muy dulce, muy melodiosa. Un jazz muy discreto. Me acuerdo que estábamos todos entusiasmados con aquella orquesta y con aquellas chicas que andaban por ahí...Nosotros no las alcanzábamos porque no teníamos dinero, pero nos gustaban...Y un día, Luis Buñuel y yo dijimos de llevarlos a la Residencia para que dieran un concierto. Se lo planteamos a don Alberto, que respondió: «¿No les parece un poco excesivo?» Total, que no se hizo. Luego, unos diez años después, me escribió una carta Luis, desde EE UU, y me decía que en un cabaret de Nueva York había encontrado a los del Rector's Club, y el director, que era el pianista, un hombre encantador, había recordado aquellos tiempos.»¹²

Y Luis Buñuel, en *Mi último suspiro*, escribe: «El jazz me tenía cautivado, hasta el extremo de que empecé a tocar el banjo. Me había comprado un gramófono y varios discos norteamericanos, que escuchábamos con entusiasmo mientras bebíamos grogs al ron, que yo mismo preparaba (el alcohol estaba prohibido en la Residencia, incluso el vino con la comida, so pretexto de evitar las manchas en los manteles blancos).»¹³

La conexión entre cine, música y literatura es una clave importante a la hora de interpretar la cultura española de los años veinte. La nueva poesía intenta conseguir una pureza esencial a través de la imagen y la metáfora, medios adecuados para expresar una belleza moderna de la que el cine era ya el mejor exponente, como síntesis de las demás artes. Después de ver *Metrópolis*, de Fritz Lang, Luis Buñuel dice que esta película trae «una poesía novísima para nuestros ojos»; lo iban a confirmar Moreno Villa, Salinas, Lorca, Alberti, Cernuda o Hinojosa en sus poemas, donde se advierte no sólo una influencia temática y una admiración por determinados actores —los cómicos del cine, por ejemplo, en los poemas de Alberti y en el *Paseo de Buster Keaton*, de Lorca—, sino también un uso consciente de estructuras, ritmos y efectos de montaje. Técnicas cinematográficas que se incorporan, de otra manera, a la narrativa de Ayala, Jarnés, Rosa Chacel, Díaz Fernández o Antonio Espina ¹⁴.

Al enumerar las razones del éxito del cine entre los jóvenes escritores de aquella década, Román Gubern alude a una fascinación similar por el jazz: «La cuarta razón, implícita en la anterior [una postura antiburguesa que les alejaba del teatro], es que el cine era un arte de masas, es decir, el arte de los nuevos protagonistas de la escena social. El cine era, en este aspecto, primo hermano de la radio, un medio que cultivó con fruición Ramón Gómez de la Serna. A la radio y al gramófono dedicó *La Gaceta Literaria* varios artículos. Y, paralelamente al interés por la radio y el fonógrafo, figuraba la querencia por el jazz, un nuevo ritmo descoyuntado que había llegado a Madrid en 1919, con la primera orquesta negra que actuó en el Club Parisiana, junto a la Plaza de la Moncloa.» ¹⁵

Gubern también analiza, en su ensayo *Proyector de luna*, la programación cinematográfica de la Residencia de Estudiantes (1927-1928) y del Cineclub Español (1928-1931), fundado por Ernesto Giménez Caballero y dirigido inicialmente por Luis Buñuel. Al igual que los surrealistas franceses, los escritores españoles se sienten muy atraídos por el cine norteamericano, aunque también sean receptivos al cine expresionista alemán, a los experimentos vanguardistas franceses o al cine revolucionario soviético. El cine es ya considerado como una industria: de ahí su aspecto antitradicional, *antiartístico* —en los términos de Dalí y Buñuel—, que se hace extensivo a la música de jazz.

La segunda sesión del Cineclub Español tuvo lugar el 26 de enero de 1929 en el Palacio de la Prensa y fue una reunión accidentada, según cuenta Gubern ¹⁶. La publicidad había anunciado que se proyectaría *Jazz (Beggars on Horseback)*, 1925, de James Cruze, pero no consta que dicha proyección se llevara a cabo. Sí se pudo ver, en cambio, *El cantor de jazz (The Jazz Singer)*, 1927, de Alan Crosland, protagonizada por Al Jolson: la primera película sonora de la historia del cine. Giménez Caballero escogió a Ramón Gómez de la Serna para presentar este film y el autor de *Cinelandia*, vestido de smoking y con la cara embadurnada de negro, leyó parte de un texto, «Jazzbandismo», recogido luego íntegramente en dos entregas de *La Gaceta Literaria* (1 y 15 de febrero de 1929) e incluido más tarde en el libro *Ismos* (1931). Este libro, resultado final de una elaboración que dura aproximadamente

una década (ya en 1921, Ramón había publicado el ensayo *El cubismo y todos los ismos*), no se ocupa en exclusiva de literatura, sino que abarca un panorama mucho más amplio y tiene la particularidad de inventar un gran número de *ismos* que jamás existieron como tales. Algunos derivan de creadores en el ámbito de la literatura o de las artes plásticas («Picassismo», «Apollinerismo», «Lhoteísmo», «Archipenkismo»...); otros se relacionan con tendencias de la vanguardia o características peculiares de ciertos estilos («Botellismo», «Tubularismo», «Negrismo», «Humorismo», «Novelismo»...). Entre estos últimos se situaría el «Jazzbandismo», uno de los capítulos más extensos del libro, un texto en el que Gómez de la Serna hace explícito su entusiasmo por el jazz con esa mezcla tan especial de erudición, humor e ingenio que caracteriza a toda su obra literaria.

Ramón deja bien claro desde el principio que no le interesa la historia del jazz, sus «antecedentes afroespirituales y plásticos» —allá los críticos musicales, dice— y sí la transformación que ha representado para la música de aquella época, a partir de una extraña síntesis entre lo *selvático* y lo moderno, lo *exótico* y lo *nuevo* en las grandes ciudades: «En el jazz se dan un abrazo todas las razas y completa el abrazo el tango, que tiene madre también africana, la «tangana». La alta frecuencia civilizada gusta de mezclarse así a los ritmos lentos y al *relenti*»¹⁷. Algo hay aquí de la fascinación vanguardista por lo primitivo —la misma que Guillén cuestionaba—, de la identificación del *arte negro* con esa expresividad pura, esencial, que aspiraban a conseguir los nuevos estilos, desde el cubismo al expresionismo; el propio Ramón Gómez de la Serna, en el capítulo «Negrismo», coincide con tales argumentos: «Cansado el arte, buscando algo por otro camino que por esos que ya han alcanzado los límites definitivos, ha ido a los negros para dar los primeros pasos de nuevo, y ya en la plazoleta inicial tomar otros de los caminos que sólo parten de ella, plaza central de las selvas del mundo.» Así, el jazz lleva consigo «el salvajismo que nos salvó de la música academizada» y es «una orquesta para las grandes cataratas, para las grandes selvas en silencio (...) un baile en que figuran los negros moviéndose según un ritmo de ciénaga voluptuosa»¹⁸. De todas formas, el escritor madrileño no insiste en los orígenes sino en los efectos del jazz, en su manera de liquidar lo que él llama «halagos mustios», es decir, una sentimentalidad decadente y pequeño-burguesa. En el extremo opuesto, la música de jazz «pone en circulación al mundo», y en ella cabe «todo el desplante de la vida moderna», todo su bagaje de incoherencia, pero también su «deseo de jolgorio continuo», su pasión lúdica: «Las notas de jazz machacan toda nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalología»¹⁹.

Cuando Ramón escribe estas páginas, Josephine Baker ha obtenido en París un éxito acompañado de cierta dosis de escándalo: «La Baker interpreta como nadie la movimentación desahogada de la nueva movilidad... La Baker, pintada de negro, ya que no es bastante negra, y con el pelo mantecoso, como si fueran a asar su cabeza, interpreta el patinado de la vida moderna, y resulta un estupendo muñeco que sabe lo que hace»²⁰. El jazz condensa, pues, más que ninguna otra música, el dinamismo

de la modernidad. «Jazzbandismo» termina con unas anotaciones sobre el homenaje a Díaz Fernández, un «banquete literario» de los que se prodigaban entonces, celebrado en la terraza de un hotel con orquesta de jazz; al coincidir los discursos con la música, los asistentes mostraron su desaprobación:

«—¡Esa orquesta! ¡Que se calle la orquesta!»

Ramón Gómez de la Serna, entonces, pidió a los músicos que tocaran mientras él hablaba, «con lo cual quise intentar romper esa hostilidad que hay entre el mundo y los escritores». El escritor debe estar en sintonía con el presente, con el ritmo *impulsor* de la vida, no aislarse en reductos anacrónicos: «Todo triunfo moderno tiene que tener formidable música y formidables oradores...»²¹. Tumul-tuosa fue, también, la sesión de estreno de *El cantor de jazz*, debido, en gran parte, a la falta de adaptación de la sala al nuevo sistema sonoro, pero el texto de Gómez de la Serna quedó para la historia como un manifiesto entusiasta a favor del jazz y, al mismo tiempo, a favor del cine sonoro que otros intelectuales (Edgar Neville, Jacinto Benavente, Juan Piqueras) rechazaban.

Referencias cinematográficas y musicales se entrecruzan en varios textos literarios de finales de los años veinte. Por ejemplo, en este poema de José María Hinojosa, «O», incluido en *La rosa de los vientos* (1927):

«Entro en el cabaret por una síncopa
y me arrullan palomas tartamudas,
en mi cuna de whisky sumergido,
andanzas sobre blancas dentaduras.

Baltimore pregona las melenas
que la batea de su playa ondula
y en el Mississipí baño mis manos
para mesar su frente de agua pura.
(...)

Los Ángeles extienden sus secretos;
Charlot, con su pañuelo, me saluda,
y en la playa dorada del Pacífico
mojan las olas mi cansada nuca.»²²

Si en el libro *Seguro azar* (1929) Pedro Salinas incluye algunos poemas inspirados en el cine («Cinematógrafo», «Far West»), *Fábula y signo* (1931) recoge otros aspectos de la vida moderna en las grandes ciudades. Véase el poema «Font-Romeu, noche de baile»:

«Cada montaña tiene
su nombre, su estatura

(consúltense las guías)
y una señal de «libre», de «se alquila».
Pero no para estarse allí, no.
Llamo a aquella escurrida, silbo.
Es un taxi, tarifa de infinitos.
Viene ya: Me equivoco, lo que viene
es una nube rubia
con un álbum de discos bajo el brazo
a tocar foxtrots cándidos,
en sordina con títulos de estrellas.
Y los bailan
sífides de aluminio y celuloide,
duras, resbaladizas, con anuncios
de automóviles nuevos en la frente...»²³

Un buen ejemplo de que la simpatía por el jazz iba asociada frecuentemente a las aficiones cinematográficas nos lo ofrece el testimonio de Luis Cernuda en *Historial de un libro*. Al evocar el tiempo en el que inicia la escritura de *Un río, un amor* (1929), Cernuda reconoce su admiración por los surrealistas franceses (Eluard, el primero) y por el cine americano: «La afición al cine hacía que me interesaran los Estados Unidos, ya que las películas norteamericanas eran las más cotizadas entonces, y la vida allá la que más cercana parecía al ideal juvenil, sonriente y atlético, que no pocos mozos se trazaban entonces. Nombres de ciudades o de Estados de aquel país dieron pretexto a algunos de mis versos»²⁴. En efecto, los poemas «Nevada» y «Durango», de *Un río, un amor*, hacen referencia a la geografía estadounidense, mientras que «Sombras blancas» se inspira en el título de la película de W. S. Van Dyke *White shadows on the South Seas* (1928), que Cernuda había visto en París. Las reflexiones de *Historial de un libro* muestran claramente que Cernuda se había distanciado de la poesía pura (*Perfil del aire*) y de los moldes clásicos (*Égloga, elegía, oda*) para buscar un tono diferente, mucho más próximo a sus inquietudes vitales («La vida, y no la literatura, era lo que más nos interesaba...», diría años después a propósito de su amistad con Vicente Aleixandre): «Quería yo hallar en poesía el *equivalente correlativo* para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver a una criatura hermosa (la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo) o al oír un aire de *jazz* (...). Al lector que estime inadecuado a mi experiencia su resultado emotivo, y frívolo éste además, al tratarse sólo, al menos en una de las instancias que mencioné, de una experiencia consistente en oír un aire de *jazz*, le recordaré aquellas palabras de Rimbaud, cuyo sentido creo posible comparar al de mi experiencia: *un título de vaudeville erguía espantos ante mí*»²⁵. De la importancia que tenía el jazz para Luis Cernuda en aquellos años dan prueba las cartas que dirige a su amigo sevillano Higinio Capote; desde Toulouse, el 12 de

noviembre de 1928, le escribe:

«Mi querido Higinio:

crepúsculo, niebla, sherry y jazz. ¿No es todo un programa?

Y mi tristeza un poco byroniana.

Desengañado, desengañado...»²⁶

¿Intenta Cernuda conseguir una adecuación del lenguaje poético a los ritmos del jazz? En todo caso, parece creer firmemente en su capacidad de sugerencia poética. Volvamos al texto de *Historial de un libro*: «Dado mi gusto por los aires de jazz, recorría catálogos de discos y, a veces, un título me sugería posibilidades poéticas, como este de *I want to be alone in the South*, del cual salió el poemita segundo de la colección susodicha, y que algunos, erróneamente, interpretaron como expresión nostálgica de Andalucía»²⁷. El nº 8 de *Litoral* (mayo de 1929) recoge tres poemas de Cernuda bajo el epígrafe *Cielo sin dueño* (título que después sería sustituido por *Un río, un amor*): «Quisiera estar solo en el sur», «Remordimiento en traje de noche» y «Sombras blancas». El primero de ellos comienza así:

«Quizá mis lentos ojos no verán más el sur

De ligeros paisajes dormidos en el aire,

Con cuerpos a la sombra de ramas como flores

O huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta...»

Esta mitología del sur no es la que sustenta una narración como «El indolente», que sí se refiere a Andalucía, sino aquélla que procede del cine americano y del jazz. Naturalmente, esa influencia es aún más perceptible en los escritores españoles que viajaron a Estados Unidos (a Nueva York, en concreto) a finales de la década. Es el caso de José Moreno Villa y de Federico García Lorca. *Pruebas de Nueva York* fue publicado en diciembre de 1927 por la Imprenta Sur, de Málaga. Varios capítulos aparecieron en el diario *El Sol* entre mayo y julio del mismo año; las páginas de *La Gaceta Literaria* (1 de marzo de 1928) dieron cabida al prólogo, como anuncio publicitario del libro, que iba a ser distribuido por Espasa-Calpe. En ese texto preliminar, Moreno Villa justifica el título: «De ningún modo pretendo hacer el libro de Nueva York, pero tampoco me gustaría que resultasen las páginas que siguen como «mis impresiones» (...) Mi propósito está más cerca del término fotográfico «prueba». Quiero enseñar unas pruebas de Nueva York. Y sin caricatura ni deformación»²⁸. El testimonio de Moreno Villa, bastante próximo al de escritores viajeros como Paul Morand, se basa en una observación minuciosa de la metrópoli que quiere abarcar lo privado y lo público, la casa y el restaurante, el ritmo del jazz y el tiempo acelerado de los ejecutivos. En el capítulo XI, el último de *Pruebas de Nueva York*, Moreno Villa habla de la servidumbre a la que se ve sometida la raza negra («El negro sirve al yanki sus «cánticos espirituales». El negro sirve al yanki sus ritmos y sus danzas...») y a partir de ahí se interesa por el jazz:

«Se comprende la risa enormemente blanca del negro del *jazz*. Se comprende el fuego que pone en su ejecución. Sabe que todas las noches su virtud hace bailar al mundo entero, y con una embriaguez desconocida de nuestros padres, envolviendo y electrizando a las naturalezas báquicas en las síncopas, quiebros y monotonía enervante de su música peculiar. Las disonancias del *jazz* son los apoyos de la monotonía, los puntales que refuerzan la virtud embriagadora del ritmo sostenido y monótono.»

Y concluye de esta forma: «No puedo figurarme cómo serían los Estados Unidos sin el *jazz*. Creo que es una de las cosas que más unifican su fisonomía. Es posible que este sello que pone la raza negra a las múltiples razas de los Estados Unidos sea momentáneo, transitorio; pero nadie sabe las derivaciones que trae una influencia momentánea si es fuerte»²⁹. A Moreno Villa también le impresionaron, como después a García Lorca, la violencia y el ritmo frenético de la ciudad («En Nueva York todo es número, incluso los hombres...»), aunque él intenta distanciarse de los prejuicios del intelectual europeo y de las reminiscencias sentimentales (en clara alusión a los escritores del 98) que dificultan el entendimiento de una nueva civilización. «Estoy en el alma con Nueva York, con Picasso y Lindberg», escribe Moreno Villa, pero también, pensamos nosotros, con Florence, «Jacinta la Pelirroja» en sus poemas. Esa experiencia amorosa, que no tuvo final feliz, fue la causa principal del viaje del escritor malagueño a Nueva York y el origen de uno de sus mejores libros, cuya peculiaridad explica el escritor en sus memorias, *Vida en claro*:

«*Jacinta la Pelirroja* es un libro auténtico porque brota de una experiencia absolutamente concreta y personal; la de mis amores con Jacinta. Pero no por esto solo, sino por el tono empleado en él, sin parecido con el de ningún otro poeta conocido. Ya he dicho que lo sacado por mí de aquella aventura fue mi liberación de la melancolía romántica. Me levanté a un plano vívido, confiado, por encima del abatimiento en que pude caer. Me situé como en una tribuna de hipódromo, al aire libre y al sol, o como *en el interior embriagante de un cabaret de Harlem, el barrio neoyorkino de los negros*»³⁰.

La implicación con el *jazz* va aún más lejos en estos poemas. Seguimos la narración de *Vida en claro* para encontrarnos con otros comentarios acerca de *Jacinta la Pelirroja*:

«En el primero de estos libros quise apareciera algo del espíritu y la forma sincopada de «*jazz*» que me embriagó en Norteamérica.»

El primer poema del libro, «Bailaré con Jacinta la Pelirroja», empieza así:

«Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del *jazz*. Europa por América.
Pero hemos de bailar si se mueve la noria,
y cuando los mirlos se suban al chopo
[de la vecina.
Porque, —esto es verdad—

cada rito exige su capilla.
¿No, Jacinta?
Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
pel-pel-peli-pelirrojiza...»

Y Moreno Villa añade en *Vida en claro*: «Iniciar un libro de versos con el título de «Bailaré con Jacinta la Pelirroja» indica un desenfado voluntario, un elocuente ¡basta ya! a los trémolos del coleante romanticismo, pero además, confirma que toda Europa, frenéticamente entregada al «jazz», pide que la rapte América. Tal cosa puede tomarse hoy como un presagio. Europa está siendo raptada.»³¹

Bastante diferente es la experiencia de Federico García Lorca, como va a serlo también su materialización textual. En julio de 1929, Lorca escribe a su familia una carta en la que describe una visita al barrio de Harlem en compañía de la escritora Nella Larsen y una reunión en casa de esta última: «Vive en la Segunda avenida, y desde sus ventanas se divisaba todo Nueva York. Era de noche y el cielo estaba cruzado por larguísimos reflectores. Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo (...) Con la misma escritora estuve en un cabaret, también negro, y me acordé constantemente de mamá, porque era un sitio como esos que salen en el cine y que a ella le dan tanto miedo»³².

La correspondencia con la familia revela esa mezcla de fascinación y rechazo que García Lorca siente al integrarse en la realidad de Nueva York. «Lo más interesante de esta inmensa ciudad es precisamente el cúmulo de razas y de costumbres diferentes. Yo espero poder estudiarlas todas y darme cuenta de todo este caos y esta complejidad», comenta en esa misma carta. Los aspectos más negativos de la metrópoli impresionan al poeta de Granada: la obsesión por el dinero, el puritanismo moral (esa huella del protestantismo que Lorca aborrece), la tecnología deshumanizada, las desigualdades sociales, el *vacío* de espíritu, en suma. «No preguntarme nada. He visto que las cosas/ cuando buscan su curso encuentran su vacío...», leemos en «1910 (Intermedio)», de *Poeta en Nueva York*.

Como contrapartida, García Lorca se identifica con las minorías marginadas, y en especial con los negros de Harlem, seres auténticamente puros que se ven obligados a vivir en un mundo ajeno, violentamente extraño a su *naturaleza* («El negro que está tan cerca de la naturaleza humana y de la otra naturaleza...», dirá el poeta en una entrevista de 1931). Recuerda Christopher Maurer que esta visión coincide notoriamente con la expuesta por bastantes escritores negros de aquel tiempo, desde la propia Nella Larsen hasta Langston Hugues; una visión idealizada —se hablaba entonces del «Renacimiento Negro»—, nostálgica de un distante paraíso perdido en los orígenes del continente africano³³. Esa especie de *romanticismo racial* sustenta los poemas que Lorca escribe en agosto de 1929, muy poco después de su visita a Harlem. Se trata de «Norma y paraíso de los negros» y «Oda al rey de Harlem», textos en los que se vislumbra, en términos de Paul Illie, una «prehistoria biocultural»

a partir del contraste naturaleza/ civilización: «Aman el azul desierto,/ las vacilantes expresiones bovinas,/ la mentirosa luna de los polos,/ la danza curva del agua en la orilla...» («Norma y paraíso de los negros»). El rey de Harlem, víctima de todas las humillaciones, «prisionero en su traje de conserje», simboliza los deseos y las frustraciones de una raza sometida, condenada a ser *otra*, muy lejos de sus orígenes:

«¡Ay, Harlem disfrazada!
¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío
[de trajes sin cabeza!]

En la conferencia-recital que Lorca pronuncia en 1932 a propósito de su experiencia neoyorquina, afirma: «Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros, en un mundo contrario; esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas (...) En aquel hervor, sin embargo, hay un ansia de nación, bien perceptible a todos los visitantes, y si a veces se dan en espectáculo, guardan siempre un fondo espiritual insobornable»³⁴. El *fondo espiritual* sobre el que insiste Lorca es el que delimita la inocencia, la pureza de una raza y, por supuesto, la autenticidad de su cultura. Desde un sustrato romántico, es normal que la música se considere como expresión peculiar de una alma, y ello resulta válido para el cante jondo y para los *espirituales* negros. De la ya mencionada visita al cabaret de Harlem, Lorca nos transmite la imagen exhuberante de una bailarina negra:

«Yo vi en un cabaret —Small's Paradise—, cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa como una caja de huevas de caviar, una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego. Pero [cuando] todo el mundo gritaba como creyéndola poseída por el ritmo, pude sorprender un momento en sus ojos la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia ante el público de extranjeros y americanos que la admiraba. Como ella era todo Harlem»³⁵.

Carne robada al paraíso, dice García Lorca al introducir la «Oda al rey de Harlem». La sensualidad, la ausencia de inhibiciones son el reverso de la esclavitud, aunque esa *mirada lejana* de la bailarina del cabaret se convierte en un claro síntoma de la extrañeza, de la *alienación* de toda una raza que habita un mundo artificial e impuesto. Ya no existe aquella complacencia ante los aspectos superficiales de la modernidad que observábamos en las primeras vanguardias: la mirada se ha desplazado hacia los problemas sociales, que van a ser el centro principal de atención para la literatura, el cine y las artes plásticas durante los años treinta.

Pero no olvidemos la parte de fascinación que hay en esta experiencia de la metrópoli: el cabaret de Harlem, el jazz, son para García Lorca otra faceta del «espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y moderna del mundo»³⁶. Y ese aire de modernidad, de atrevimiento, que traía consigo el jazz fue justamente lo que atrajo a la mayoría de sus contemporáneos, pues, como dijo Thelonious Monk, el jazz y la libertad van siempre unidos.

NOTAS

- ¹ Citados por Ildefonso Rodríguez, «El sonido de un símbolo», *Revista de Occidente*, nº 93, febrero de 1989, p. 48. Véase el ensayo de Serge Fauchereau, «D'un art populaire», *Europe*, nº 638-639, juin-juillet 1982, «Cubisme et Litterature», pp. 69-80.
- ² Mariano Antolín Rato, «Un viaje sin plano», *Revista de Occidente*, nº 93, febrero de 1989, pp. 9-10.
- ³ *Le Coq et l'arlequin* y *Carte Blanche* están incluidos en Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, ed. de André Fermigier, París, Hermann, 1967. Las citas corresponden a las páginas 50, 53 y 101.
- ⁴ Philippe Soupault, *Georgia, Épitaphes, Chansons et autres poèmes*, París, Gallimard, 1984, p. 43.
- ⁵ Gonzalo Abril, «El efecto jazz», en *Revista de Occidente*, nº 93, febrero de 1989, p. 36.
- ⁶ Guillermo de Torre, *Hélices. Poemas 1918-1922*, ed. de José M^a Barrera López, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Colección Facsímiles, nº 1, 2000, pp. 21 y 122. Véase Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Itsmo, 1988.
- ⁷ «Primero como crítico, y luego como poeta, Guillén creó en cierta tradición de cultura que resguardaba contra el culto a lo dislocado y a lo fragmentario que tanto caracterizaba cierta literatura de los años veinte.» K. M. Sibbald, Prólogo a Jorge Guillén, *Hacia «Cántico». Escritos de los años veinte*, Barcelona, Ariel, 1980, p. 17. «En aras de la autenticidad Guillén apostó por el rigor y por el nuevo clasicismo de la misma manera que lo hizo a favor del remozamiento del arte («Las tonterías poéticas», 1921), pero no escatimó sarcasmos ante ciertas novedades de la vanguardia.» Francisco J. Díaz de Castro, Prólogo a Jorge Guillén, *Obra en prosa*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 14.
- ⁸ Jorge Guillén, *Obra en prosa*, ed. cit., p. 87. Las dos crónicas están fechadas el 17 de junio y el 1 de julio de 1921.
- ⁹ *Obra en prosa*, p. 88.
- ¹⁰ *Obra en prosa*, p. 91.
- ¹¹ *Vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*, Figueras, Dasa, 1981, p. 200.
- ¹² «Lo que descansa mucho es limpiarse los zapatos. Unas palabras con José Bello Lasiera a propósito de José María Hinojosa», por Alfonso Sánchez Rodríguez, *Puente de plata*, nº 4, Málaga, mayo de 1994, s/p.
- ¹³ *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 67.
- ¹⁴ Ver José Manuel del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- ¹⁵ Román Gubern, *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 81. Gubern cita, como devotos del jazz, a Ramón Gómez de la Serna, Buñuel, Cernuda, Dalí, Montanyà, Guillermo Díaz Plaja y Moreno Villa.
- ¹⁶ Román Gubern, *op. cit.*, pp. 283 y ss.
- ¹⁷ Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 183.
- ¹⁸ *Ismos*, pp. 126 y 189-191.
- ¹⁹ *Ismos*, p. 185.
- ²⁰ *Ismos*, p. 194.
- ²¹ *Ismos*, p. 196.
- ²² José María Hinojosa, *Obra completa (1923-1931)*, ed. de Alfonso Sánchez Rodríguez, Sevilla, Fundación Genesian, Colección «Hojas de Hipnos», nº 4, 1998, p. 99.
- ²³ Pedro Salinas, *Poesías completas (I)*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 117.
- ²⁴ Luis Cernuda, *Prosa (I)*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 636. Ver el trabajo de Alfonso Sánchez Rodríguez «Luis Cernuda, bajo el signo del cine», *Notas y Estudios Filológicos*, UNED (Centro Asociado de Navarra), nº 6, 1991, pp. 235-251.
- ²⁵ Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 632.
- ²⁶ «Epistolario de Cernuda a Higinio Capote (1928-1932)», recogido en José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1976, p. 260.

²⁷ Luis Cernuda, *Prosa* (I), p. 635. En una carta a Higinio Capote, escrita desde Madrid (3 de agosto de 1929), Cernuda expresa la misma idea: «Advertencia importante. Las poesías que di en *Litoral* son muy diferentes de las cosas más recientes. Respecto al título de la primera, es el título de un fox-trot. Nada tiene que ver pues ese sur con Andalucía; es el sur americano, es decir de E.U.A.». J. M^a Capote Benot, *op. cit.*, p.267.

²⁸ José Moreno Villa, *Pruebas de Nueva York*, Valencia, Pre-textos, 1989, p. 8.

²⁹ *Op. cit.*, p. 66.

³⁰ José Moreno Villa, *Vida en claro (Autobiografía)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 145.

³¹ *Vida en claro*, pp. 154 y 156. Ver Álvaro Salvador, «José Moreno Villa, un hombre del 27 (*Jacinta la Pelirroja* o la erótica moderna)», Cuadernos Hispanoamericanos, n^o 335, mayo de 1978, pp. 352-359; Francisco J. Díaz de Castro, «La poesía vanguardista de Moreno Villa», en *Ensayos sobre poesía hispánica contemporánea*, Universidad de Baleares, 1990, pp. 229-266.

³² Carta fechada el 14 de julio de 1929, recogida en *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana*, ed. de Christopher Maurer, *Poesía*, n^o 23/24, 1985, pp. 46-47 (en adelante, citamos *Poesía*). Nella Larsen, nacida en Jamaica de padre negro y madre danesa, publicó dos novelas a finales de los años veinte: *Quicksand* y *Passing*.

³³ C. Maurer, «Los negros», en *Poesía*, n^o 23/24, pp. 143-150. La nostalgia de un supuesto paraíso es objeto de algunas críticas. Maurer cita un artículo del periodista negro George Chester More (1929): «Por más que los poetas negros jóvenes suspiren por las palmeras y las noches tropicales, dando escape a sus sentimientos, es ésta una moda que sólo responde a cierto sentimiento de frustración que se encuentra en América. No, dichos negros no sufren de la nostalgia que nos describen los poetas. Sin darse cuenta, estos poetas sólo han reforzado una opinión estereotipada: que los negros son unos inadaptados que están lejos del continente de sus antepasados» (*Ibid.*, p. 148). Uno de estos poetas, Langston Hughes, que colaboraría en los años treinta en la revista *Octubre* (Alberti cita, además, un verso suyo al final de *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas*), lanzó esta teoría: «El *bop* nació con un policía machacando la cabeza de los negros. Cada vez que un policía pega a un negro con la porra, el jodido palo dice: «¡Bop! ¡Bop!...¡Be-bop!.. Ese es el origen del *be-bop*: el ritmo de los golpes en la cabeza del negro ha pasado directamente a la interpretación del *be-bop* por trompetas, saxofones, guitarras y pianos». Citado por M. A. Rato, *loc. cit.*, pp. 10-11.

³⁴ *Poesía*, n^o 23/24, p. 114. En sus impresiones de Nueva York, Paul Morand nos ofrece una imagen igualmente *edénica* de la raza: «Así, agrupados al extremo del Manhattan, estos negros recobran su sentido característico, y este barrio torna a ser de nuevo un lugar de exótica alegría, de desorden humano y pintoresco; rompen el ritmo mecánico de América y hay que agradecerse; se había olvidado que en este país pueden vivir unos hombres sin tener cuenta en un Banco, y sin baño.» Paul Morand, Nueva York, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, p. 156.

³⁵ *Poesía*, n^o 23/24, p. 114.

³⁶ Carta fechada el 28 de junio de 1929. En *Poesía*, n^o 23/24, p. 37.

Era de noche y el cielo

estaba cruzado por

larguísimos reflectores.

Los negros cantaron y

danzaron. ¡Pero qué

maravilla de cantos!

Sólo se puede comparar

con ellos el cante jondo.

Federico García Lorca



JACK KEROUAC foto Allen Ginsberg (1957)

Kerouac y la *beat generation*: todos juntos en una melodía

JORDI JOVÉ

En «Requiem por Bird Parker», Gregory Corso escribe: «en una habitación/ en la cual un viejo saxo/ descansa en un rincón/ como un puñado de arroz/ pensando en BIRD». Otros poemas recuerdan la música de los lunáticos cantantes y compositores de jazz. Kerouac en su poemario *Mexico City Blues* reproduce el ritmo bop, y el fraseo jazzístico que sigue tocando más allá «con un ensordecedor torrente de sangre animal».

Una soledad terrible puebla los libros de la beat generation, los libros de Jack Kerouac, *En el camino* y *Los vagabundos del Dharma*, donde buena parte de los mismos están habitados por el sentimiento de soledad que impregna cada uno de sus actos. La literatura beatnik es una literatura solitaria. Los personajes se mueven de un lado a otro buscando comunicarse con el primer recién llegado. De una parte a otra sin parar, de costa a costa, o camino de México, donde no se escucha jazz. Dean Moriarty y Sal Paradise son unos solitarios andariegos, una muestra de esta soledad. Ellos andan algo desesperados, buscan la Verdad del Dharma, y la Maitreya del Amor. No parecen encontrarlo ni rico ni estable. Dura sólo unos días. El jazz es un motivo recurrente en toda la literatura beatnik (si exceptuamos a William S. Burroughs) y les llena las horas de esos días en la carretera. El jazz lo utilizan, lo mastican, lo entronizan para apoderarse de unos buenos momentos de euforia, de algún modo cuando les ayuda a que desaparezcan los sentimientos de soledad y desamparo. La música negra llena este vacío. En ella viven inmersos sus personajes. El jazz les sirve de estímulo y de acicate. Contrarresta el significado de la palabra beat, como golpeado, frustrado, agotado. El jazz levanta los ánimos. La palabra beat estuvo en boga entre los músicos de jazz: «I'm beat right down to my socks» («Estoy en las últimas»).

Pusieron en práctica la concepción del recital de poemas como un concierto de jazz. También experimentaron en la propia escritura una melodía de jazz. Esta nueva técnica inspirada un poco por la prosodia de William Carlos Williams y en parte como una imitación de los solistas de jazz que tocaban melodía tras melodía de la más pura invención fue denominada «prosa espontánea». Hay buena parte de ella en las páginas de *On the Road* (1957), aunque es una novela varias veces reescrita. Esta técnica te lastima porque te deja arrastrar a la locura errante de una melodía de Charlie Parker. Al inicio de *Los vagabundos del Dharma* se menciona al músico:

«Cerca de Camarillo, donde Charlie Parker había estado loco y sido devuelto a la normalidad». Hay una escena maravillosa de *En el camino*, el solitario andariego se ha detenido, va oscureciendo, y entonces leemos: «y más que la letra es la música y el modo en que Billie canta, lo mismo que una mujer acariciando el pelo de su amante en la penumbra. El viento aullaba. Tenía mucho frío» (121). Billie Holiday siempre acompaña. En el frío o de fiesta, el jazz sigue sonando: «Al atronador sonido de Dexter Gordon y Wardell Gray tocando *The Hunt*, Dean y yo jugamos con Marylou sobre un sofá; y ella no era manca» (152). O bien cuando en los pasajes de *En el camino* el jazz todavía es tan maravilloso, como si fuera su fuerza, su energía vital: «Habían arreglado la radio y un furioso bop nos empujaba a través de la noche» (149). Los primeros beats se incluyen todos juntos en una melodía: «Comieron vorazmente mientras Dean, emparedado en mano, aullaba y saltaba ante un gran tocadiscos escuchando un salvaje disco bop que yo acababa de comprar y que se titulaba *The Hunt*, con Dexter Gordon y Wardell Gray tocando ante un público que lanzaba alaridos y daba al disco un fantástico volumen frenético» (137). El jazz es también un rito iniciático, una religión:

«y no tenemos más que hacer que escuchar a este saxo tenor y dejarle que sople todo lo fuerte que quiera —subió el volumen de la radio hasta que el coche empezó a estremecerse—, y escuchad lo que nos dice y descansaremos y obtendremos conocimiento» (161).

El jazz se convierte en una de sus costumbres habituales:

«De pronto circulábamos junto a las azules aguas del golfo y al mismo tiempo empezó algo realmente loco en la radio; era el programa de discos Chicken Jazz'n Gumbo de Nueva Orleans. Todos eran discos de jazz, discos de música negra, con el locutor diciendo: «No os preocupéis por nada de nada» (167). El jazz es el hogar donde mantener las ilusiones, un insólito júbilo los enrolla sólo al pensar en él:

«Tío, ¿te imaginas lo que sería si nos encontráramos con un club de jazz en estos pantanos lleno de negros amistosos tocando blues y bebiendo licor de serpiente y haciéndonos señas?» (187).

En la mitología propia de los héroes de Kerouac ocupa un lugar destacado: «y se le ve avanzada la noche, exhausto, escuchando las salvajes sesiones de jazz en el Jamson's Nook... Nunca había visto a unos músicos tan locos. En Frisco todo el mundo tocaba» (210). También cuando viajan: «y fuimos a Richmond, pasada la bahía, y visitamos los locales de jazz de los negros» (211). Y más adelante: «Incluso decidimos salir aquella noche a oír jazz,...» (230); «quería salir y escuchar el gran jazz de Frisco» (231). Una vez más los beats están en su agujero para un mundo: «Vamos, Galatea, Marie, vamos a escuchar jazz y olvidémoslo todo. Dean se morirá cualquier día» (233). En esta atmósfera, el narrador de *En el camino* observa la marcha dominante: «y subió tambaleándose y casi se cae de morros y entró en la sala donde se tocaba jazz con las manos por delante como para apoyarse si se caía, y chocó contra Lamps-hade, que aquella temporada estaba trabajando de camarero en el Jamson's Nook, y la música sonaba y sonaba y se quedó transfigurado en la puerta abierta, chillando:

¡Toca para mí, tío, toca! Y el tío era un negro muy bajo con un saxo alto...» (240). Kerouac también introduce sonidos y ritmos en su prosa narrativa, escribe: «Sus ideas eran muy sencillas. Lo que le gustaba era la sorpresa de una nueva y sencilla variación de un tema. Iba de «ta-tap-taderara... ta-tap-taderara», repitiéndolo entre saltos y besando y sonriendo a su saxo... hasta «ta-tap-I-da-dera-RAP!». Y todo eran momentos de risa y comprensión para él y todos los que le oían. Su tono era claro como una campana, alto, puro, y tocaba justo delante de nuestras caras, a medio metro de distancia» (240). Acaban de celebrar el encuentro y la comunicación pero el oficio divino no termina:

«y el pequeño saxo alto de la abuelita, aquel Carlo Marx saltaba y hacía el mono con su mágico instrumento y tocaba doscientos temas de blues, cada uno más frenético que el anterior, y no mostraba signos de debilidad o cansancio o de que fuera a dar por terminado el día. Todo el local se estremecía» (241). Kerouac que es un escritor melancólico lleva las cosas al territorio de la lírica y escribe en un rapto: «Flores santas flotando en el aire, eso eran todos aquellos rostros cansados en el amanecer de la América del jazz» (243).

El divertimento también alcanza a la reflexión en torno al cómo, y sin embargo aquí las ideas empiezan a ganar terreno: «Tiene que tocar cruzando puentes y volviendo, y lo hace con tan infinito sentimiento, con tan profunda exploración del alma a través del tema del momento que todo el mundo sabe que lo que importa no es el tema sino lo que ha cogido...» (247). A veces sólo nos encontramos con anotaciones puntuales, y el ojo de la cerradura sigue abierto, cuando escribe: «También había un disco antiguo de Dizzy Gillespie que le gustaba mucho a Dean (era *Congo Blues* con Max West a la batería)» (261). También está el jazz que no se toma en serio al principio: «Fíjate, Sal, en cuanto lleguemos a Pennsylvania empezaremos a oír ese bop del Este por la radio. ¡Venga, coche, corre, coche corre!». Las visiones de Kerouac ante este extraño fenómeno están captadas con todo detalle: «En esto llegó un grupo de jóvenes músicos de bop que sacaron sus instrumentos de unos coches.../ .. cogió su instrumento y lo miraba frunciendo el ceño y tocaba fría y complicadamente y marcaba el ritmo con el pie como para captar ideas y se agachaba para evitar otras.../ ... en un tono muy parecido al del propio Lester Young» (284). En *Los vagabundos del Dharma* donde las referencias al jazz son muy escasas, podemos leer:

«Y en esto, todo pareció un vertiginoso jazz. Sucedió en cuestión de segundos» (81).

Las palabras tejen una oración por las formas jazzísticas, y todavía hay tiempo para nombrar «hasta un álbum de swing, con Ella Fitzgerald y Clark Terry, muy interesante con su trompeta», cuenta el narrador de *The Dharma Bums* (1958).

Resulta cuando menos chocante el contraste entre lo que imagina Kerouac para los beatniks: «más adelante, en nuestra vida futura, podremos tener una hermosa tribu libre en estos montes de California, con mujeres, docenas de radiantes hijos iluminados. Podremos vivir como indios en tiendas, comer fresas y capullos» (186); y la canción que tararea en algún momento el protagonista: «Entonces, yo iba a la

cocina y cantaba: «Las mesas están vacías; todo el mundo se fue», con la música *de You're Learning the Blues*, de Frank Sinatra» (132). Pero el jazz se introduce con más fuerza dentro de *En el camino*, y sigue llegando en apuntes detallados: «... un joven a lo Charlie Parker... Levantaba su saxo y tocaba tranquila y pensativamente y obtenía frases de pájaro y un arquitectura lógica musical a lo Miles Davis... Eran los hijos de los grandes innovadores del bop» (285). Y otra vez nos presenta a los grandes dignos de ese nombre: «Una vez hubo un Louis Armstrong que tocaba sus hermosas frases... / ...» (285). Y otras veces son los recorridos por bares y locales de bop: «Tras pasar gran parte de la mañana en bares de negros, siguiendo tías y escuchando jazz en las máquinas de discos,.../...» (292). O bien: «Salimos y fuimos al Birdland, el local del bop. Lester Young estaba en el estrado con la eternidad en sus grandes pestañas» (298). El jazz es un Espantacuervos, todo el tiempo ahí esperando a que esos jóvenes absortos lo recojan: «Empezamos a oír en la radio el programa de Symphony Sid con las últimas novedades bop» (292). También los músicos son fuente de comparaciones: «Éramos como dos saxofonistas callejeros que intentaran jugar al baloncesto contra Stan Gets (sic) y Cool Charlie» (301). Su larga cola rota se prolonga en veladas interminables: «y esa misma semana pasábamos las noches en el Five Pots oyendo jazz, bebiendo en locos saloons negros y recalando finalmente en mi habitación donde hablábamos hasta las cinco de la mañana» (307).

Si tomamos la atmósfera destructiva de la sociedad americana en la que viven los beats, la creación exaltante y constructiva con la que más se identifican es la música negra. Así, incluso en los sueños de Dean: «-¡Toca!- chilló Dean entre sueños, y supuso que estaba soñando con el jazz de Frisco quizá con los próximos mambos mexicanos» (321). Siempre como un refinamiento de la belleza salido de un mundo destructivo. Es su forma de libertad: «y metimos unas monedas en la máquina de discos y oímos a Wynonie Blues Harris y a Lionel Hampton y a Lucky Millinder y nos movimos un poco» (323).

Su forma de evasión, su manera de escaparse: «Nos sumergimos en la cálida y enloquecida noche oyendo a un saxo tenor soplando sin parar: ¡I-YA! ¡I-YA! ¡I-YA!... y las palmas seguían el ritmo y la gente gritaba: —¡Sigue, sigue, sigue! Las primeras páginas del capítulo IV (236-237) constituyen todo el reino de la música que tiene Dean en la cabeza y describen con morosidad una actuación en vivo en la que se empieza a cantar *Close Your eyes*.

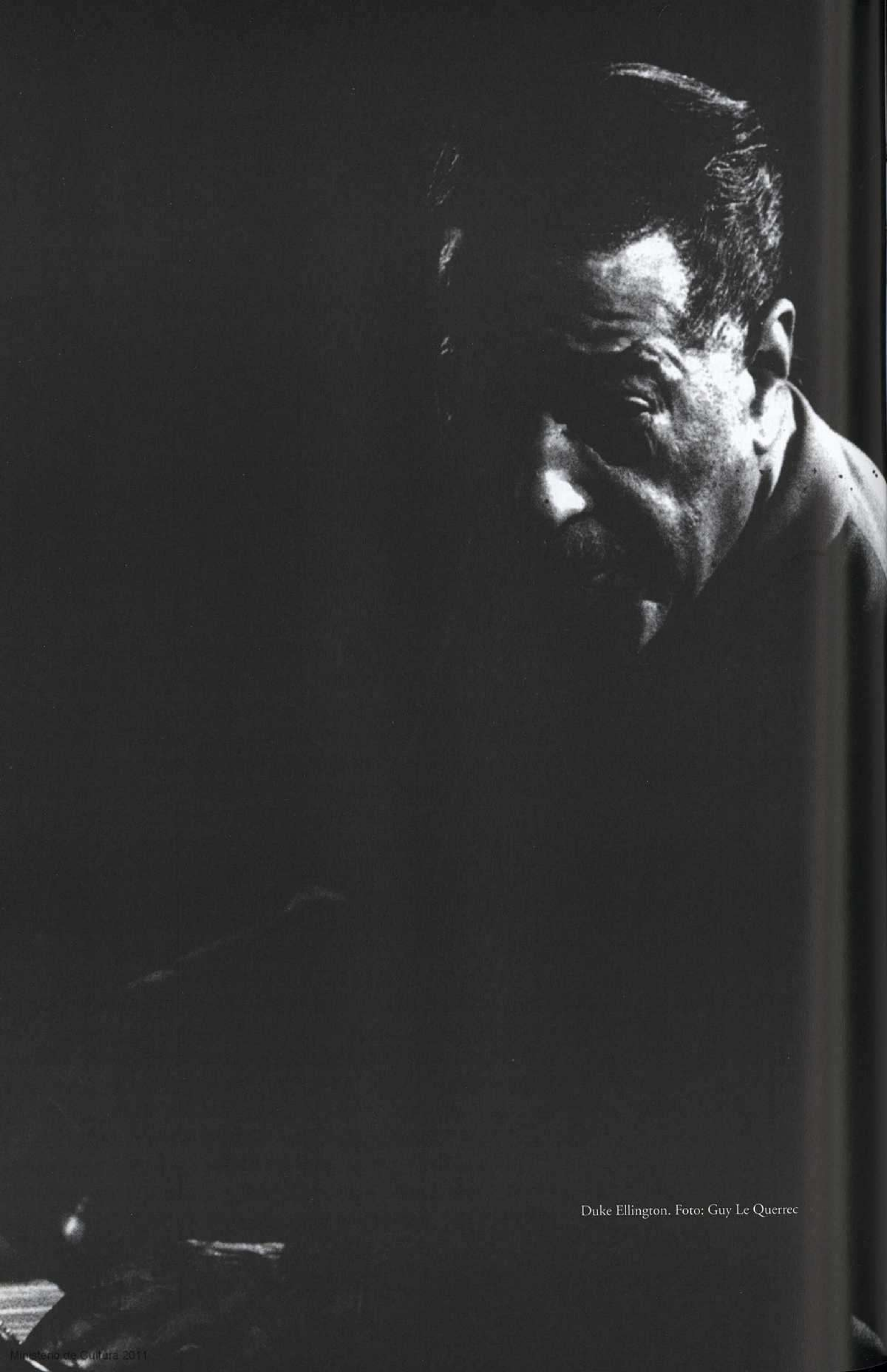
Bruce Cook, en *La generación beat*, escribe: «En su tiempo, los beat hicieron una tentativa, un torpe e infructuoso intento de identificarse con el jazz. Sentían que era su música, y su pasión por el jazz les confirmó que eran una raza diferente de los poetas académicos, de labios fruncidos, que vivían para sus preciosas veladas de Bach y de Mozart. No, el jazz era lo único real. Era el sonido de la vida excitante que murmuraba a su alrededor. Lo sentían en la tensión de la música, en su fuerza,... /... en las exposiciones líricas de los solistas que se levantaban y tocaban ritmo tras ritmo, un hombre contra el mundo, un modelo para los poetas» (259).

La verdad es que todos se mantuvieron sentados y mezclados en los bares, taber-

nas y conciertos de jazz. En aquella triste y delirante historia de América, como decía Allen Ginsberg en *Kaddish*, el jazz no tuvo miedo de ser adoptado por una generación que hizo lo imposible por el hedonismo y por la tolerancia social y literaria. Kerouac lo visiona de esta forma en su célebre novela: «El salvaje y enorme sonido del bop salía de las cervecerías; mezclado en la noche norteamericana con popurrís de música vaquera y boogie-woogie». Kerouac otorga sus favores, y se eleva sentimentalmente con una mítica canción, que parece prestada: «Mi mente estaba invadida por esa gran canción de Billie Holiday *Lover Man*; tuve mi propio concierto entre las vides. «Algún día nos encontraremos y secarás todas mis lágrimas y me susurrarás cosas dulces al oído, abrazándonos, acariciándonos, oh, lo que nos estamos perdiendo, amado mío, oh dónde estás...»» (121). Finalmente traza con su palabra los bosquejos de una época, en la que el jazz les ayudó a estar menos solos: «Los tipos del Loop soplaban, fuerte, pero con aire cansado, porque el bop estaba entre el periodo de la Ornitología de Charlie Parker y otro periodo que había empezado con Miles Davis. Y mientras estaba sentado allí oyendo ese sonido de la noche, que era lo que el bop había llegado a representar para todos nosotros...» (23). Que el tiempo de la juventud corrija si no fue cierto que «Había sacado entradas para el concierto de Duke Ellington en el Metropolitan Opera e insistió par que Laura y yo fuéramos con él y su novia...» (362). Porque esa música va con ellos, con los que Kerouac habla y de los que escribe: «Eran como el hombre del calabozo y las tinieblas, el underground, los sórdidos hipsters de América, la nueva generación beat a la que lentamente me iba uniendo» (70).

Gerald Nicosia habla en su biografía de Kerouac de «beating one's way» (seguir tu camino), lo cual viene a arrojar nueva luz sobre el origen del término generación beat, especialmente porque Kerouac hablaba de Beat o «seguir su camino» en las cartas» (307). De igual modo resulta emblemático el conocimiento que tenía del bop o jazz inteligente: «Para entonces, el bop era la mayor bomba del jazz, y Jack estudió su explosión con el individuo que la grabó, Jerry Newman... Jack escuchaba los discos que editaba Newman, en su tienda de Greenwich Village, así como las grabaciones privadas de interpretaciones bop que no había oído casi ningún blanco» (112). El tempo rápido, los ritmos innovadores y la improvisación que hicieron el jazz «caliente» fue lo que atrajo la mirada de los beats hacia una cultura minoritaria en su rechazo por una sociedad burguesa. Y fue allí donde se quedaron, en otros clubs famosos como Bop City o Birdland, porque como escribe Nicosia «los clientes de Little Harlem querían beber, pelear, bailar, gritar y jazz (es decir, joder) sin las preocupaciones de la vida cotidiana» (325).

Referencias: Jack Kerouac, *Los vagabundos del Dharma*, Losada, Buenos Aires, 1969; *En el camino*, Anagrama, 1999. Gregory Corso, *Gasolina y otros poemas*, Producciones Editoriales, 1980. Allen Ginsberg, *Kaddish i altres poemes*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987. Bruce Cook, *La generación beat*, Barral Editores, Barcelona, 1974. William S. Burroughs, *El metro blanco*, Pre-Textos, Valencia, 1977. Gerald Nicosia, *Jack Kerouac*, Circe, Barcelona, 1994. Dennis Mc Nally, *Jack Kerouac*, Paidós, Barcelona, 1992.



Duke Ellington. Foto: Guy Le Querrec

Los intocables de Duke Ellington

JOSEP MARÍA NADAL

En la azarosa historia de las relaciones del cine y el jazz, hay encuentros ineludibles como el protagonizado, en 1929, por uno de los gigantes del género, Duke Ellington, y un poco conocido realizador llamado Dudley Murphy. El encuentro, no sólo propiciaría el cortometraje *Black and Tan*, sino que supondría, además, el comienzo de una serie de colaboraciones puntuales del músico en el medio cinematográfico. Su debut oficial, en la compañía neoyorquina RKO, no pudo ser más apropiado. El filme, breve retrato de un jazzman en su vida profesional, presentaba a Ellington interpretando a un compositor que tenía más de sí mismo que de personaje de ficción. El respetuoso tratamiento prestado a su figura, excepción al abordaje convencional de los músicos afroamericanos, siempre relegados a una comicidad secundaria, no lograría sin embargo, que *Black and Tan* escapara del retrato clásico de la época, mostrando el papel que desempeñaba el jazz como arte de entretenimiento para un público blanco. Ellington y su *Cotton Club Orchestra*, con Johnny Hodges al saxo alto, Wellman Braud al contrabajo y Sonny Greer a la batería, entre otros, aparecerían en un segundo plano sonoro amenizando aborrecibles actuaciones de vaudeville. *Black and Tan* supuso, como afirma Krin Gabbard¹, una combinación singular para la época, al reunir, en un mismo proyecto, una mirada al jazz como espectáculo liviano y la sofisticación de una música en perpetua evolución.

En el momento del rodaje, Ellington se encontraba experimentando con nuevos lenguajes que el propio filme sugiere. Hacia finales de la década de los 20, el compositor conocía a la perfección esa naturaleza del jazz como mero entretenimiento folclórico, auspiciado por la estética dominante, y entró a considerar otras aventuras musicales. A partir de 1929, fue integrando los ritmos y las coloraciones latinoamericanas —cubanas y portorriqueñas—, en fórmulas concertantes que permitían destacar a un determinado solista como el trombonista Lawrence Brown². En este sentido, es preciso señalar, que el sonido característico de la sección de viento de *Black and Tan*, interpretado por Arthur Whetsol, surgió en realidad del trompetista James «Bubber» Miley, el bluesman que Ellington define en su autobiografía³ como coartífice del estilo *hot-jungle*⁴ que había practicado la banda de 1924 a 1939, en locales como el citado Cotton o el Kentucky Club. Ellington, muestra a Whetsol en pantalla cómo debía lograr el sonido *jungle* que en verdad había aportado a la banda

Miley, despedido meses antes del rodaje. Si Miley hubiera permanecido en la orquesta, sin duda alguna hubiera sido él quien tocara los solos. El repertorio ofrecido en el filme, descubre un repaso a piezas que formaban parte de su libro de orquesta desde 1927. La audiencia más afín, conocería los temas —como *Black and Tan Fantasy*— del Cotton Club de Harlem, donde residiría la banda de 1927 a 1931.

La crisis del mercado puso fin a esta clase de espectáculos, pero Duke se mantuvo a flote gracias a su popularidad. Un año después de *Black and Tan*, Ellington y su orquesta viajaron a Hollywood para colaborar en la grabación de *Check and Double Check* de Melville Brown. El filme, una comedia ligera de enredos, supone otro hito en la trayectoria de Duke. En contadas ocasiones se había concedido a una banda afroamericana actuar en una película en donde todo rezumaba a blanco —productora, dirección, actores—, y aunque no pronunciara ni una sola línea de diálogo, el mero hecho de compartir escenario con artistas blancos evidenciaba la reputación que estaba logrando nuestro hombre. Reticencias raciales quisieron evitar la disparidad de color que presentaba la orquesta y ordenaron maquillar, como si se trataran de negros afroamericanos, a los menos tiznados Barney Bigard —clarinetista criollo— y Juan Tizo —trombonista portorriqueño—, manteniendo así un supuesto equilibrio racial en pantalla⁵. A pesar de trabajar bajo el peso de un código racista, Ellington y su orquesta pudieron expresarse en toda una suerte de cortometrajes musicales destinados a sazonar los preámbulos a las proyecciones de larga duración. Prueba de ello es *Bundle of Blues* (1933), del sello Paramount, donde aparece la pionera Ivie Anderson —que formó parte de la orquesta de 1931 a 1942— acompañando con su voz a Ellington en *Stormy Weather*. Después de la filmación, Ellington iniciaría su primera gira europea y la sorpresa estuvo servida; la audiencia no entendía su música como algo meramenteailable, sino que iba a oírle como a un compositor que efectuaba conciertos de orquesta. Si Ellington albergaba dudas acerca de la validez artística de su música, Europa las disipó, puesto que la crítica habló de ello mismo para calificar sus actuaciones. En el Palladium de Londres, se calificó su naturaleza artística como algo que poseía «la universalidad reveladora de Shakespeare»⁶.

De vuelta a Hollywood la banda actuaría en *Murder at the Vanities* (1934) de Mitchell Leisen. Una práctica habitual de las compañías era la combinación de interpretaciones de música clásica con pinceladas en clave de jazz. La orquesta de Ellington debió realizar aquello a disgusto. No es que Ellington no simpatizara con la estética musical clásica, registro que conocía a la perfección, sino que aquello, sin lugar a dudas, suponía una absurda concesión al jazz, de reprobable valor decorativo. En la *Second Hungarian Rhapsody* de Listz la orquesta debía inyectar frases jazzísticas antes de la reconducción del tema. Además, la mayoría de filmes de los años 30 y 40 en los que se prefería la utilización del jazz a la clásica, los intérpretes solían ser blancos, como Hal Kemp o Benny Goodman.

Insólito fue el caso del melodrama *Belle of the Nineties* (1934) de Leo McCarey, donde la aparición de la banda de Ellington se produjo por deseo de la propia actriz, Mea West, de cantar con un grupo que tuviera el aplomo suficiente para acompa-

ñarla en su actuación vocal. Al igual que en *Murder at the Vanities*, ningún músico negro habla en *Belle of the Nineties*, quedando marginados de los diálogos. Tampoco lo harían en *Symphony in black* (1934) de Fred Waller, un cortometraje ensayo, dispuesto en cuatro secciones —Trabajo, Religión, Amor y Música— que discurren alrededor de la obra de Ellington. Su música, como anuncia el subtítulo *A Rhapsody of Negro Life*, sirve de base para la dramatización de lo que Hollywood entendió como las esperanzas de los afroamericanos en la tierra prometida. Del filme, además de la calidad sonora —Cootie Williams a la trompeta, Lawrence Brown, Juan Tizol al trombón, Johnny Hodges al saxo alto, Sonny Greer a la percusión— y la inusual importancia otorgada a Ellington como autor de sinfonías, debemos destacar la intervención de una joven Billie Holiday —con tan sólo tres grabaciones discográficas— como actriz y vocalista en los temas *Blues* y *Saddest Tale*. Años más tarde, realizaría algo parecido a *Symphony in Black*, en una suite titulada *Black, Brown and Beige: A Tone Parallel to the History of the Negro in America*, estrenada en el Carnegie Hall en 1943. El reconocimiento del que gozaba Ellington, hizo posible que en 1937 apareciera en un noticiario de la Paramount que relataba la sesión de grabación de un disco en estudio. Una vez más, el foco apuntaba al Ellington compositor, siendo el primer líder de banda negro retratado en un proceso de creación.

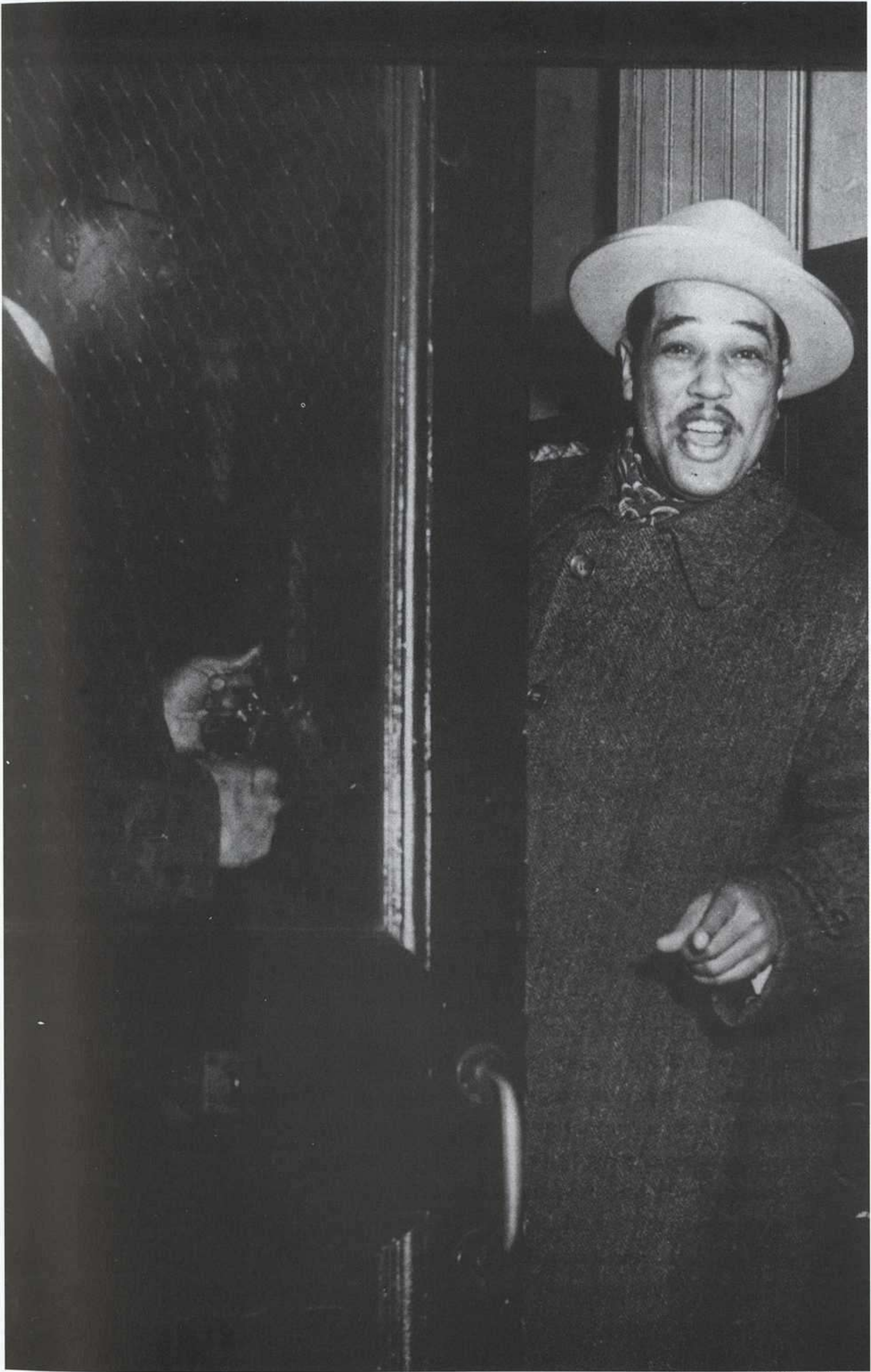
La década de los 40 brindaría a Ellington, Armstrong, Basie, Cab Calloway, Fats Waller y un largo etcétera, la posibilidad de aparecer en los *soundies*, cintas que acompañaban a la música en los *Panoram*, las nuevas *juke-box* dotadas de pantalla. A pesar de la precaria sincronización y la escasa duración de las imágenes —no excedían más de tres minutos—, los *Panoram* se expandieron rápidamente en todo tipo de locales, donde los clientes, introduciendo algunos centavos, podían ver y oír a sus artistas favoritos. Su sucesor en los años 50 fueron los *Snader telescriptions*, antepasado de los *Video clips*, realizados para televisión a fin de rellenar los tiempos muertos entre los programas. Los grupos más carismáticos del momento, como el trío Nat King Cole, o Ellington y su orquesta, formaron parte de estas filmaciones. Todo ello contribuyó a una mayor popularidad de las bandas de jazz.

Así mismo, a inicios de los 40, la administración Roosevelt alentaría a Hollywood para que produjera proyectos de exclusivo reparto negro, queriendo poner mayor atención a la comunidad afroamericana, puesto que resultaba difícil ignorar a la gran cantidad de soldados negros que combatían y caían en las filas del frente. *Cabin in the Sky* (1942) de Vincente Minelli, surgió como consecuencia de ello. El filme, una fábula pasada por el cedazo del cristianismo, narra la reconversión al buen camino de un jugador empedernido. Una vez más se imponía la visión primitiva de la negritud, en medio de un reparto de renombrados artistas del momento como Louis Armstrong. El desenlace argumental suscribe un discurso ideológico de contrastes entre los conceptos *sublime* y *profano*, entendiendo por *sublime*, todo arte dedicado a un agente superior, y por *profano*, aquella frenética música destinada a satisfacer a un puñado de incondicionales. El ingenioso Ellington, anunciado en el filme como *Duke Ellington and his Famous Orchestra*, supo resolver hábilmente la

dicotomía desde la banda de sonido, al descubrir a los oídos más avispados que lo sublime y lo profano siempre andan cogidos de la mano. Mecer Ellington⁷ señala al respecto, que su padre subvirtió a lo largo de su carrera los términos *high art* y *low art*, diluyendo las jerarquías que los separaban. En los temas de *Cabin in the Sky*, colaboraron junto al maestro, algunas figuras —integrantes de su banda— de la talla del saxofonista tenor Ben Webster, el trompetista y violinista Ray Nance, o el banjoísta y guitarrista Fred Gay, además de Hodges, Brown y Greer. Parece ser que la elección de Ellington no fue gratuita, su nombre se barajaba entre los grandes del *swing*; Goodman, Lanceford, Dorsey, Basie. Pero Minelli quiso que fuese él quien pusiera música al filme porque, contrariamente a los designios de la compañía MGM, quería contratar a alguien comprometido con la cultura *afro*⁸, al igual que lo querría Preminger.

En 1943, el fructífero encuentro de Duke Ellington con el también compositor y pianista Billy Strayhorn, su más íntimo colaborador en la primera mitad de los 40, originaría que la orquesta participara en el musical *Reveille with Beverly* de Charles Barton, compartiendo escenario con otras formaciones como la Bob Crosby Dixieland Band, la banda de Count Basie, e incluso Frank Sinatra. Aunque Ellington y Strayhorn volverían a reunirse en sucesivos proyectos musicales como *Date with Duke* (1947) de George Pal, o *Symphony in swing* (1949) y *Salute to Duke Ellington* (1950) ambos de Will Cowan, debemos esperar a 1959, para que el tándem Ellington-Strayhorn brille con luz propia en *Anatomy of a Murder*, de Otto Preminger. El director, encargó personalmente a Ellington y Strayhorn la banda sonora de un filme lleno de jazz en su propia línea argumental. Ellington no había escrito música específicamente para cine desde *Symphony in black*, la mayoría de sus apariciones en pantalla se habían basado en la reinterpretación de temas conocidos. Pero nada desalentó a Preminger en su elección, como afirma en su autobiografía: *Ellington era un compositor de gran talento poco admitido en Hollywood, quizás por la propia envergadura de su música, la industria no necesitaba algo tan resaltable*⁹. Es de suponer que Preminger, siempre en guardia con las compañías, pensara en él como una baza a considerar, de igual forma que había contado con Elmer Bernstein en *The Man with the Golden Arm* (1955).

En *Anatomy of a Murder*, la presencia del jazz no se limita a la banda sonora. En su denuncia a las insuficiencias de la justicia americana, el jazz aparece como refugio que guarece a los personajes de cierta incompreensión exterior, o les alienta a afrontar sus cometidos, tal es el caso del abogado Paul Biegler, en su empeño en la resolución de un sórdido caso de asesinato. Incluso Ellington tiene su momento ante cámara como líder de un grupo llamado *P.I. Five*, formado por Ray Nance, Jimmy Hamilton, Jimmy Woode y James Johnson. Aunque su gran aportación al filme, reside en la elaboración de un acompañamiento musical que combina las raíces del blues con la invención orquestal más refinada, evitando gratuitos efectos de virtuosismo. El acierto en la elección de solistas como el trompetista Clark Terry, o el saxofonista Paul Gonsalves, integrantes de su orquesta, en piezas con un sentido



Duke Ellington

muy acusado del contraste, consigue inferir a las imágenes una tensión sonora perfectamente adecuada con el desenlace argumental.

Ellington y Strayhorn volverían a trabajar juntos en *Paris Blues* (1961) de Martin Ritt. A pesar de que el filme verse íntegramente sobre el mundo del jazz, de la mano de dos músicos americanos exiliados en la capital europea, un exceso de esteticismo y lirismo simplón, procuran en su exposición un punto de vista frívolo y erróneo de la cultura afroamericana en el exilio. Cualquier acercamiento al guión, no debe obviar, que a la nada fidedigna ambientación, se le añade una sumaria reflexión del jazz como arte menor, debatiéndose absurdamente en los diálogos la validez del mismo como paso previo para alcanzar una supuesta música de carácter universal. Una vez más, el talentoso Ellington, daría muestras de su elegancia artística, parodiando el asunto, al introducir el oboe de Harry Smiles en el tema jazzístico central del filme, un instrumento de clara factura clásica para interpretar una pieza de jazz. Exigencias de guión, obligaron a la orquesta de Ellington, junto a Louis Armstrong, a volar a París para doblar en directo a Paul Newman y Sidney Poitier, a cargo del trombonista blanco Murray McEachen y del saxofonista Paul Gonsalves respectivamente. La colaboración de Ellington en el metraje, dedicó un tiempo para el directo, aportando nuevos arreglos de *Mood Indigo* y *Sophisticate Lady*, y otro, ya en California, para el estudio. Pero en esta ocasión, ante la melosidad de un proyecto como *Paris Blues*, la orquesta, tuvo que ceñirse, en la composición de la banda sonora, a las convenciones musicales clásicas de Hollywood, oyéndose ahogadas las notas de Hodges o Terry.

En la década de los 60, dos melodramas más, *Assault on a Queen* (1966) de Jack Donohue, y *A Change of Mind* (1969) de Robert Stevens, vendrían a engrosar la contribución del músico a las arcas de Hollywood. En ambos casos, la orquesta de Ellington en pleno, con sus más preciados colaboradores, —Cat Anderson, Cootie Williams, Ray Nance, Paul Gonsalves, Johnny Hodges...—¹⁰ fieles al Duque desde sus inicios, lograría silenciar, al menos, desde la banda de sonido, la precariedad argumental de unos filmes, en los que la belleza de la música sobrecoge a las imágenes.

¹ Gabbard, Krin: *Jammin' at the Margins, Jazz and the American Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

² Tenot, Frank: *Diccionario del Jazz*, Anaya & Muchnick, Madrid 1995.

³ Ellington, Duke: *Music is My Mistress*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973.

⁴ El estilo *Hot-jungle*, originado en la orquesta de Ellington en la década de los 20, se caracterizó por un sonido ronco en la sección de viento combinado con la suavidad de instrumentos de caña sobre un fondo rítmico sobrio.

⁵ Gabbard, Krin: *Jammin' at the Margins, Jazz and the American Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

⁶ Hasse, John Edward: *Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington*, Simon & Schuster, New York 1993.

⁷ Ellington, Mercer: *Duke Ellington in Person: An Intimate memoir*, Houghton Mifflin, Boston 1978.

⁸ Gabbard, Krin: *Jammin' at the Margins, Jazz and the American Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

⁹ Preminger, Otto: *Preminger: An Autobiography*, Doubleday, New York 1977.

¹⁰ Meeker, David: *Jazz in the Movies. A Guide to Jazz Musicians 1917-1977*, Talisman Books, London.



En el momento que un músico empieza a tocar, surgen otras ideas. Entonces nos dedicamos a asimilar lo que aportan, nos hacemos preguntas... Es uno de los aspectos mágicos de este proceso. Es lo contrario de las matemáticas.

CECIL TAYLOR

El jardín anotado de Cecil Taylor

VÍCTOR OBIOLS

With a dissonance
from the Weird Sisters,
the jazz diablerie
boiled down and away
in the vacuum pan
of the Indigo Combo

MELVIN TOLSON

«Inside the center of the gyrations is
an atom stripped of time, black»

HENRY DUMAS

«I put it down. You got to pick it up»

THELONIOUS MONK

La existencia de un creador cuya obra no puede convertirse fácilmente en un producto de comercio, en el año y siglo en que vivimos, lo condena (tal vez dulce condena) a una inmensa minoría. Dicha minoría tiene el deber de vocear por doquier aquello que se pierde la humanidad masificada, aunque todo esfuerzo, ante la maquinaria poderosa del pensamiento único y los negocios del Estado aparezca, en principio, como bastante inútil. Cecil Taylor, dotado del poder de convocar espíritus, produce, a través de la poesía, la iluminación de lo ordinario, y mediante la música, la más exquisita danza de la mente. Como dejó dicho uno de sus padrinos espirituales, Thelonious Monk, «yo lo pongo ahí encima, tú tienes que pillarlo.» Aunque se trata de uno de los artistas más importantes del siglo XX, la humildad lo honra y lo esconde. Su dificultad, su oblicuidad y su misterio complican la recepción de la obra. Hermanado con todos aquéllos a quien se ha revelado, y que, de cerca o de lejos, lo siguen, Cecil Taylor se sabe y se quiere servidor de su público, servidor de la Música y servidor de la Poesía, queridas exigentes todas ellas, pero al fin y al cabo tan gratificantes como fervorosas. La alegría de la naturaleza creadora es uno de sus rasgos principales. Para él ello significa la práctica constante y necesaria, con prurito artesanal, del oficio. La disciplina es sustento de alegría, no de penas, y en la generosidad expresada en el concierto, en la actuación pública, cuando se produce el llamado acto de comunicación verdadera, uno, como espectador y reintérprete, siente la obligación de compartir la magia, de agradecer el don de haberla recibido, y de trasladarla, si se puede, a otros, por pura integridad. La transmisión del arte es fun-

ción de artista, pero todo espectador que se asombra ante el milagro iluminativo del arte se convierte asimismo en artista. Taylor se reconoció de muy joven en posesión de un poder y luchó denodadamente para imponer su espacio. Esto, en América y siendo afro-indio-americano, no es tarea fácil. Con todo, su visión en pos de la creación de un nuevo lenguaje ha sido tan potente que ha acabado convenciendo (a quien necesite escuchar y nutrirse) por la fuerza y la belleza de su música poética y de su poesía musical (mejorando el pleonasma). Taylor afirma que la música es una combinación de intelecto y de emoción. Cualquiera de sus oyentes sabrá, sin embargo, que en cuanto se siente envuelto, reconocido, en disposición de recibir música, es la emoción la que rige el magma mágico embriagante. La música se siente.

Claro está que, además de sentirla, la música nos informa. No sólo desde el punto de vista etnográfico o histórico (puesto que la situamos en virtud del sonido, el timbre, el género, el ritmo o la armonía), sino que nos informa también sobre nosotros mismos. La música instrumental no puede nunca llegar a ser completa, pues que culmina en el canto. En Taylor, en realidad, empieza en el canto. Sus conciertos se inician siempre con una preparación ritual que incluye canto y danza. La poesía en cuanto expresión verbal no supone un afluente más, ni es inferior en caudal, en el complejo *continuum* del universo tayloriano. Música y palabras son caras, anverso y reverso, de una sola cosa, lo que Mallarmé llamaría la Idea. El poeta francés, precisamente, inventó el texto de sintaxis plural o múltiple: ausencia de puntuación que conlleva diversas propuestas de interpretación. Como dice Michel Butor, las palabras o grupos de palabras tienen valencias gramaticales que se cuelgan o adhieren de forma diversa según la lectura, revelando tal o tal otro aspecto del sentido o sentidos. Taylor operaría, en poesía, según las mismas coordenadas, (y en música, naturalmente, aunque no entraremos en análisis técnicos) a base de *clusters* verbales o corpúsculos de palabras que orbitan en el texto y se agrupan o desgajan según la lectura otorgada, dando al poema esta sensación de organismo vivo, reptante, sinuoso, ambiguo, viscoso y aceitoso, a veces inasible y a veces, de tan apetezante, estímulo irreprimible de la mayor de las voracidades...

Conocí a Cecil Taylor en el aeropuerto del Prat de Barcelona. Era en julio de 1989. Yo había escuchado su música hacía años, y me resultaba, cuando menos, enigmática. Me atraía en la misma medida en que me repelía. Lo había visto actuar una vez, en San Juan-Les Pins, en Antibes, concierto en el que me acabé durmiendo, en santo sueño bendito. Recuerdo que en aquel festival en el sur de Francia su presencia me resultó magnética, simpática, familiar. Tenía algo, ya en sus pasos de danza previos al concierto propiamente pianístico, acompañados de cánticos de iniciación ritual, algo de simiesco, de oriental-exótico, de grotesco y de chamánico por este orden. En cuanto a la música ejecutada, su lenguaje, su idea del orden, parecían demasiado arbitrarios, desmedidos, excéntricos, aunque en ningún caso caóticos. Tardé en darme cuenta de que no se trataba de entender la música desde un punto de vista analítico y racional, sino de aprender a sentirla, a entrar en

la órbita que crea, algo cercano al hipnotismo de las músicas de raíz mística, que transportan de hecho a algún lugar desconocido de la consciencia humana. Parece como si la base de esta música estuviera en la generosidad, en el genio improvisatorio y, por encima de todo, en la emoción, a pesar de lo que diga el compositor. Por eso más de uno podría contrariarse ante la costumbre de tachar a menudo a este género de intelectual. Aunque se ha clasificado a Taylor dentro del llamado «free-jazz», se diría que su música es cualquier cosa menos libre. La libertad, si acaso, surge de las calidades que emanan de su desarrollo, no de su estructura. De todas formas todo esto lo acabé de ver después de conocerlo y de tener la ocasión de hablar sobre muchas cosas, cosas que a menudo parecen no tener nada que ver con la música, como puede ser la ingeniería de puentes, el baloncesto o las mitologías amerindias. El pianista de Brooklyn, enciclopedista cósmico, había sido invitado, a través de Lola Huete, del Taller de Músics de Barcelona, como huésped de honor, al Seminario de flamenco de Begur, en la casa de Carmen Amaya, convertida desde hacía un tiempo en centro cultural. Se sabía que Taylor había declarado más de una vez en entrevistas la profunda impresión transformativa, definitiva para sus concepciones artísticas, que le había causado presenciar el espectáculo de Carmen Amaya bailando en el Metropolitan de Nueva York en los primeros 50. La Olimpiada Cultural de Barcelona organizó el seminario. Al aeropuerto acudió el director de músicas de la Olimpiada, el crítico Mingus B. Formentor, la jefa de prensa, Montse Majench, y yo mismo, que conducía el auto, un auto negro y oficial cedido por la organización. Cecil Taylor apareció acompañado de la inefable Trudy Morse, poetisa y maga americana de edad aparentemente indefinida, octogenaria enérgica y de vuelo infantil y metafísico, representante a sus horas del Sr. Taylor. Cecil se sentó en el asiento de copiloto, y el resto se acomodó en la parte trasera del coche. El viaje hasta Begur, de unas dos horas largas, me permitió, ya en el coche, iniciar una conversación extensa con mi copiloto. Me convertí durante aquellos días, sin yo saberlo, en el cicerone de Cecil Taylor en Cataluña, hasta el punto de que el último día del seminario, habiendo él aceptado dar un concierto en la carpa instalada para la ocasión, compartiendo cartel con Enrique Morente, Manolo Sanlúcar, Mayte Martín (que le fascinó profundamente, por cierto), los Sabri Brothers paquistaníes, grandes de la música Qaawali, y el legendario Sabicas, me pidió que lo presentara, y que dijera que el concierto estaba dedicado a su madre, que tenía el pelo tan negro y tan bello como el de Carmen Amaya. Este pequeño acto de presentación se repetiría en el futuro, en mis sucesivos peregrinajes con Taylor: En el festival de Estambul (octubre 1992), en un concierto en el Auditori de Palma de Mallorca, auspiciado por la Fundació Miró (febrero de 1993), en la Knitting Factory de Nueva York... Los días pasados en Begur, en la casa que había sido de Carmen Amaya, fueron extrañamente mágicos. Se produjo una especie de comunión, gracias a la música, entre personas de culturas muy dispares y distantes y entre gentes que no se conocían de nada, pero que se reconocieron en muchas cosas. En aquel nudo de energías yo salí despedido hacia Londres con el Maestro, acompañado también del pianista

Agustín Fernández. El tiempo pasaba, o mejor dicho, no pasaba, en la suite del Hotel Russell que ocupaba Cecil, y a la que acudían una serie de contertulios; no se entendía muy bien lo que estaba ocurriendo, aunque a la vez se entendía todo (y cuando digo todo quiero decir todo), se dormía poco, aparecían personajes del ámbito de la música londinense, se hablaba y se bebía, y el resultado inevitable fue el instalarse en un estado de cariz más o menos extático del que no resultó fácil apearse... Los poemas primeros de mi libro *El Croc de l'esfera* empezaron a aparecer ahí, e iban a sucederse en el transcurso de nuestra relación metalógica a lo largo de más de diez años. Lo mínimo que podía surgir, en alguien como yo dedicado de forma más o menos sostenida, a la creación literaria, era un arranque poético de consecuencias insospechadas. Poco podía yo imaginar en aquel momento (agosto de 1989) que al cabo de unos años, en enero de 1999, acudiría al hotel Arundel para hacer entrega a Cecil del libro de poemas, libro de notas mejor dicho, de esos años de experiencias gloriosas compartidas. En esa ocasión dio un concierto memorable en dúo con Max Roach en el Barbican londinense.

A los pocos meses del primer encuentro en Begur (Gerona), una fundación alemana para las artes invitó a Cecil a pasar unos meses en Berlín, donde debería componer una pieza para gran orquesta y trabajar con músicos del país, amén de realizar una serie de conciertos. Cecil me invitó a visitarlo. Por aquel entonces residía yo en Inglaterra, y no me resultó muy complicado acercarme a Berlín en un par de ocasiones. El conocimiento directo del artista iba aclarando aspectos de su obra, de su concepción del arte. Fue en un banco de una plaza de Berlín Este donde nos leímos mutuamente nuestros poemas, después de asistir al montaje de *Hamlet* de Heiner Müller. Me sorprendió la ausencia de estructuras sintácticas en sus poemas, que en su voz se convertían (como las notas en el piano) en un torrente impetuoso, con sus remansos y meandros; y cascadas. A él pareció interesarle el comentario, pero no justificó nada, no explicó. Simplemente las cosas son como son, y comprendí más tarde que su sistema de composición poético es casi idéntico al utilizado para componer música. El diálogo con Cecil siempre es distinto, y hay que ajustarse a sus modos para comunicarse, porque nada se dice directamente, sino de forma elíptica. Su presencia, e incluso su evocación, provocan siempre azares concluyentes, chisporroteos, coincidencias curiosas. Cuando publiqué, gracias al concurso de Umbra Editora, el libro dedicado a él, las cosas siguieron este cariz milagroso. La traducción inglesa, fruto de una estancia en Randa, la Mallorca del Lull iluminado, fue debida al poeta Jonathan Boulting. Como dice Taylor en su poema *Garden*: «all seeking augmentation force living». Boulting se protegía con ginseng coreano para verter poesía hasta la madrugada. Cuando conoció al Maestro lo saludó respetuosamente. Cecil, que siempre anota, en cuadernitos minúsculos y con grafía poco inteligible, me preguntó después de un concierto en Sevilla por el «lord» inglés. Lo tranquilicé diciéndole que había reescrito, mediante intorsión, los poemas del caso. A Jonathan, para que se ambientara en la recreación de las atmósferas, hubo que explicarle el personaje, y me vino a la mente un pupurri paradisiaco de Lezama Lima, que le

venía como un guante a Cecil, donde hablaba de ironía de pasmo, magia en disciplina, voluntad en arabesco, aunque incólume e imperturbable; y elegancia espiritual con arrebatos neuróticos. El relieve animista preferí no mencionarlo para no confundirlo en exceso. El trabajo fue una delicia, torturante, pero delicioso. Taylor lo ha dicho muchas veces últimamente: ha llegado a un punto en que es gratificante para él hacer lo que hace, que es precisamente lo que quiere hacer. Le ha costado años, toda una vida, pero al fin lo ha conseguido. Ha creado un lenguaje americano, compartible por todo el planeta. La magia, para el que la trabaja, y es para siempre, pues se trata de un ente incorruptible. En su jardín todo florece, lo cual no quiere decir que no haya que cuidarlo, arrancar malas hierbas y echar abono. Pero las flores de sol que produce despiden una luz que permite alegremente danzar en su rayo.

Barcelona, Septiembre de Dos Mil

La poesía y el jazz

ANDREW RATHBUN

La unión de la poesía con la música, o más concretamente con el jazz, no es nada nuevo. Ya los famosos poetas de la generación «beat» adoptaron, tiempo ha, el lenguaje jazzístico a sus trabajos y muy a menudo incorporaron tríos o cuartetos para presentar sus creaciones.

He compuesto un par de piezas donde he utilizado la poesía. La primera composición la terminé hace un año y acabó siendo un tema llamado «Jade». La segunda se llama True Stories (Historias Verídicas). Se trata de una serie de cuatro poemas escritos por la gran poeta canadiense Margaret Atwood. Esta grabación se llevará a cabo en agosto. Básicamente, hablaré de Jade ya que es la única que se encuentra disponible en el mercado.

No tenía intención alguna de embarcarme en un proyecto como éste. Mi experiencia en composición para voz era más bien limitada. La inspiración para este proyecto me vino de pura casualidad un día que iba en metro en la ciudad de Nueva York al leer un extracto de un poema que terminé haciéndolo mío. Existe una cadena de librerías que divulga una colección llamada «Poetry in Motion» (Poesía en Movimiento) donde publican pequeños fragmentos de poemas para los usuarios del metro.

La autora del poema es una mujer joven llamada Cathy Song y su trabajo lleva por título «Lost sister» (La Hermana Perdida) que forma parte de la colección Picture Bride (La novia del Cuadro). Sin profundizar en el poema (estropearía su encanto, ¿verdad?), trata del viaje de una familia desde su tierra natal en China hasta los EE.UU.

El fragmento que vi en el metro me llamó la atención al instante sugiriéndome una melodía casi al mismo tiempo. Tenía una cadencia rítmica que se me antojó de lo más natural. Cogí un pedazo de papel, copié el poema entero, escribí la melodía bajo el texto y me fui corriendo a casa a armonizar lo que había anotado.

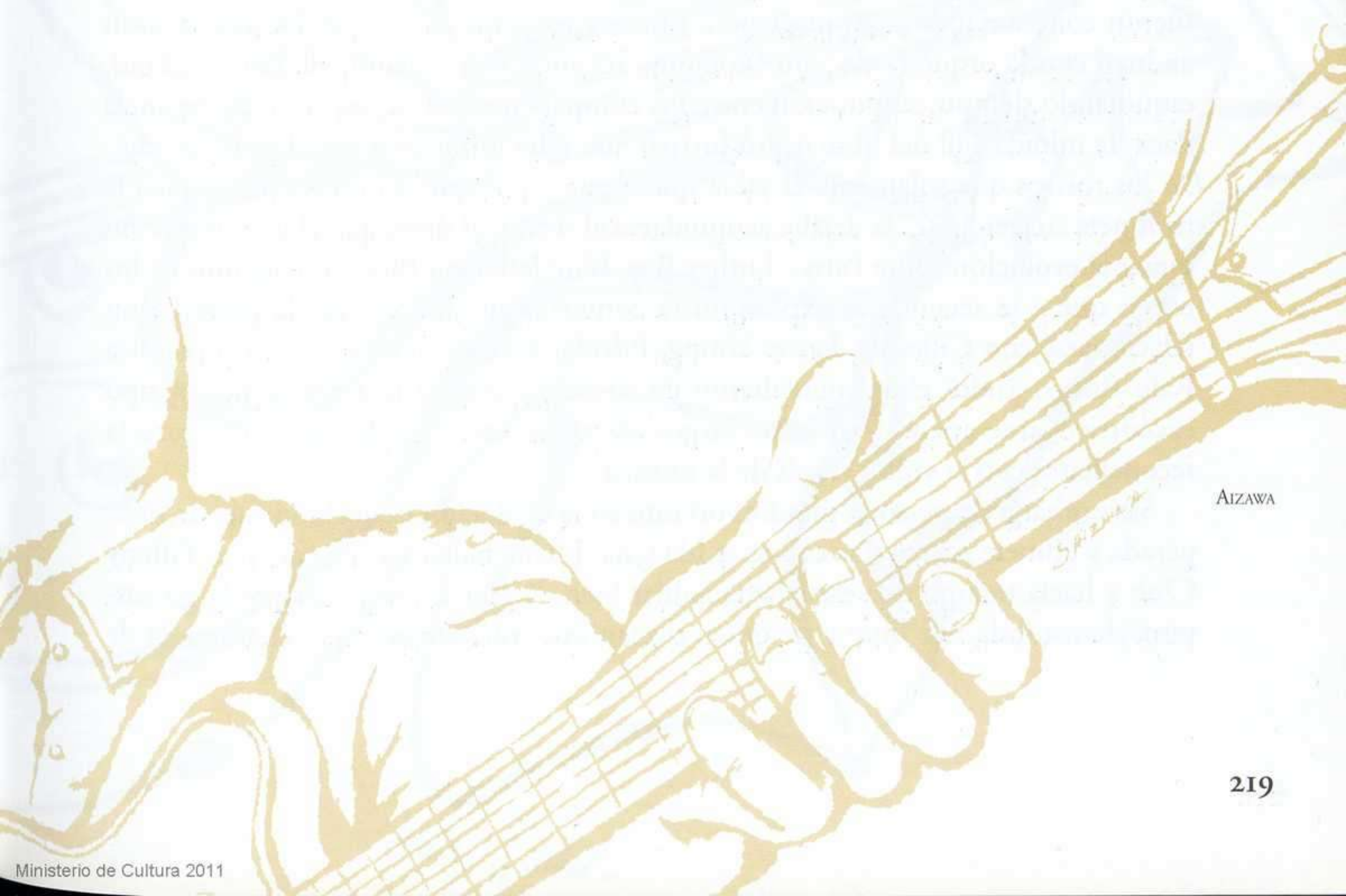
Poco después busqué el resto del poema y la colección de donde pertenecía. Me costó cierto tiempo pero al final conseguí todos los libros de Cathy Song. Su trabajo me parece convincente, imaginativo y emocionante.

Tras hallar el resto del poema, empecé a dividirlo en varias partes y a ponerle música. Esto también me resultó muy natural: cada sección parecía sugerir un pasaje casi al instante. También me di cuenta que cambiaba la forma más usual que podía construir una melodía. Hay que moldear la melodía en función del texto, lo cual es, para gente como yo, un método excelente de cambiar la naturaleza de tu composición sin alejarte en demasía de las maneras como trabajas.

Cuando empecé el proceso de composición ya tenía en mente quien había de cantar lo que había escrito. Afortunadamente para mí, había trabajado durante cierto tiempo en el grupo de Luciana Souza y aprendí mucho sobre la manera de cantar y sobre la composición para voz mientras trabajé con ella. Souza no es sólo una gran intérprete sino también una increíble compositora y letrista. Es tan intuitiva musicalmente que no hace falta decirle nada. Siempre sabe lo que la música necesita. Entre mis grandes admiradoras están las cantantes Norma Winstone, Sidsel Enderson y Joni Mitchell. Cabe destacar que no sólo se trata de grandes profesionales de la canción sino que también destacan por ser excelentes letristas y poetas.

El poema está escrito para un octeto, habiendo algunos interludios entre las piezas a cargo de la sección de metales. Utilicé trompeta, corno francés, flauta y saxofón soprano y tenor para dar sensación casi de música de cámara.

También estoy muy ilusionado con el nuevo proyecto. Mi madre (¡que es profesora de inglés!) me envió algo de Margaret Atwood, una joya de la literatura canadiense. Sentí atracción por unos poemas llamados True Stories (Historias Verídicas) y espero grabarlos muy pronto.



AIZAWA

Brucbeck

GUILLERMO BUSUTIL

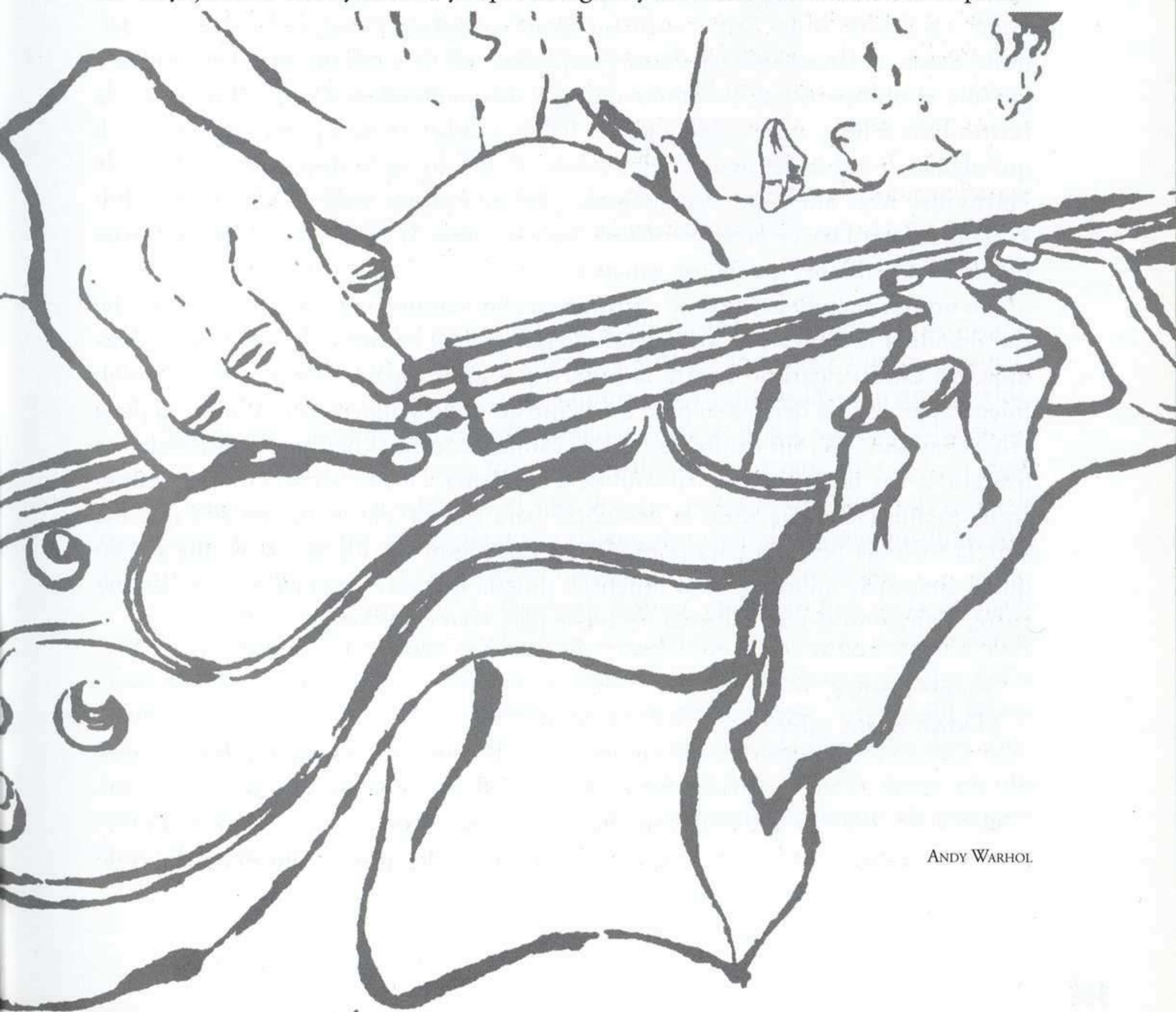
Miles Davies, Gillespie, Roy Eldridge, Don Ellis, Chet Baker, son algunas de las trompetas que me raptan del tiempo exterior y me adentran, siempre por la puerta de atrás, en el ritmo interior del corazón. Sin embargo en otoño, cuando las luces se derrotan en el horizonte, prefiero seguir siéndole fiel a la trompeta de Dewey Jackson. El free boy of colour del Tremé de Nueva Orleans que empezó a los siete años, en el Pete Lala's Café manteniéndole el brillo melancólico al instrumento de Freddie Keppard. Un curioso comienzo, el de elegir a un solista sin porvenir de estrella del jazz y llegar a ser uno de los mejores secundarios con alma de sangre vieja en la trompeta.

Nadie como Dewey Jackson ha personalizado en el jazz la fuga musical, ese extraño camino hacia el interior mediante una melodía que explora la soledad creativa de todos los tonos. Que te permite fugarte a otro tiempo de ti mismo, sin tener que utilizar la mentira o la impostura. Ese talento para sentir la música y su interpretación del blues soñador, del swing con el que parecía invocar a los espíritus, se fueron cohesionando, enriqueciendo, durante los años en los que Dewey Jackson anduvo con la orquesta de Sam Wooding, tocando con la banda de Early Roland, esquinando siempre su posición entre los compañeros, con su aspecto de elegancia flaca, la mirada ágil del libre negro furtivo que solía mirar primero al público, vigilar los rostros que solamente él sabía que elegía y por qué. Entonces enfrentaba la trompeta suavemente, la dejaba acomodarse al ritmo, al drive que él le imponía sin forzar la evolución. Blue Party, Luther Boy, Blue Jefferson Blue, son algunos de los temas que este secundario expresionista convirtió en clásicos que le permitieron relacionarse con Gillespie, Lester Young, Edridge y otros músicos como el pianista Ralph Burns. Todos ellos coincidieron en su definición de Jackson como un tipo excéntrico, que apenas mostraba rasgos afectivos hacia los demás y que parecía reconciliarse con la vida a través de la música.

Sin embargo la persona más importante en la evolución de Jackson fue, de inesperada y efímera manera, la cantante Ida Cox. Ella lo había visto tocar en el Tiffany Club y hacía tiempo que escuchaba hablar bien de aquel trompetista de largo suspiro, de rotunda raíz libre y de quien decían que solía afirmar que él aprendía de

todo el mundo, de unos lo que debía hacer y de los otros, lo que no debía hacer. Durante una jam sessions en la casa de Charlie Shaves, Ida Cox decidió finalmente que fuese Dewey Jackson quien la acompañase junto a Mari Lou Williams al piano, con motivo de un concierto en Detroit. Esa noche, en la que estrenaba una brucebeck dorada que la cantante le había regalado, fue la noche en la que Dewey Jackson sorprendió al público y a las dos estrellas del jazz, con la creación de When Sue wears red. Cuando el monólogo del piano le brindó la penumbra perfecta, inició su interpretación. Había luna llena entre su trompeta y aquella música profunda, misteriosa, obscena, que parecía desnudar la piel hasta dominar su intimidad y descubrirle emociones. Ida Cox engarzó su voz a la melodía con el célebre final de «quién no teme perder lo que ama».

Las leyendas, con las que el jazz se alimenta a sí mismo, dicen que un mes después de grabar con Ida Cox y Mari Lou Williams en la sede de Capitol Records, Dewey Jackson desapareció en un cadillac, dirección Memphis. En cualquier caso de esa época oscura sobre su errante itinerario profesional no se conocen demasiados datos verosímiles, exceptuando la grabación de su último tema conocido, Winter City, junto a Sonny Miller, ya que su figura y su vida se ven rodeadas de perío-



ANDY WARHOL

Andy Warhol

dos vacíos y versiones confusas. Unas afirman que el trompetista alternó temporadas de adicción al alcohol, otras aseguraban haberle visto tocar en la esquina con Delmar y Taylor de Saint Louis, con el aspecto de un vagabundo empapado de mortecinos paisajes. Pero también existen informaciones acerca de sus esporádicas pero brillantes actuaciones en jam sessions con Eldridge, Lucky Thompson y otras figuras del bebop. Lo cierto es que Dewey Jackson mantuvo su aureola de faker, malabarista con el wa-wa y esa forma suya de fugarse de la vida con la música. Del final de esa misma etapa, cerrada con su muerte en una calle de Chicago, a causa de un infarto, nace la historia secundaria de este bohemio trompetista secundario. Una historia posiblemente falsa, pero que sin embargo todos los implicados en ella contribuyeron a vivificar la bella ambigüedad de su misterio. El que propagó el relato que hizo Don Ellis, al contar en una entrevista, después de su concierto en el Shrivine Auditorium de Los Ángeles, que uno de sus temas lo había interpretado con la dorada bruceck de Dewey Jackson, la cual tendría que pasarle al siguiente trompetista de una lista que Jackson llevaba en el bolsillo de la chaqueta, la misma noche en la que la muerte le cerró la música de su huida. La prensa de esos años gustó de hilvanar la historia, jugando con la complicidad de otros trompetistas como Chet Baker y el mismo Miles Davis, entre otros que contribuyeron a propagarla. De cualquier modo, el famoso día en el que Chet Baker sedujo a todos con el famoso Let's get lost, el trompetista de los labios amargos afirmó en una entrevista posterior, a la revista Down Beat, que aquella pieza la había tocado con una cicatrizada bruceck que alguien le había destinado, dejándosela en su habitación de paso en un hotel de Nashville. Más adelante, interrogado por su azarosa vida, Baker respondió: «...como decía Dewey Jackson, cuando juegas contra la vida, aunque tengas buena mano, es difícil saber quién está ganando».

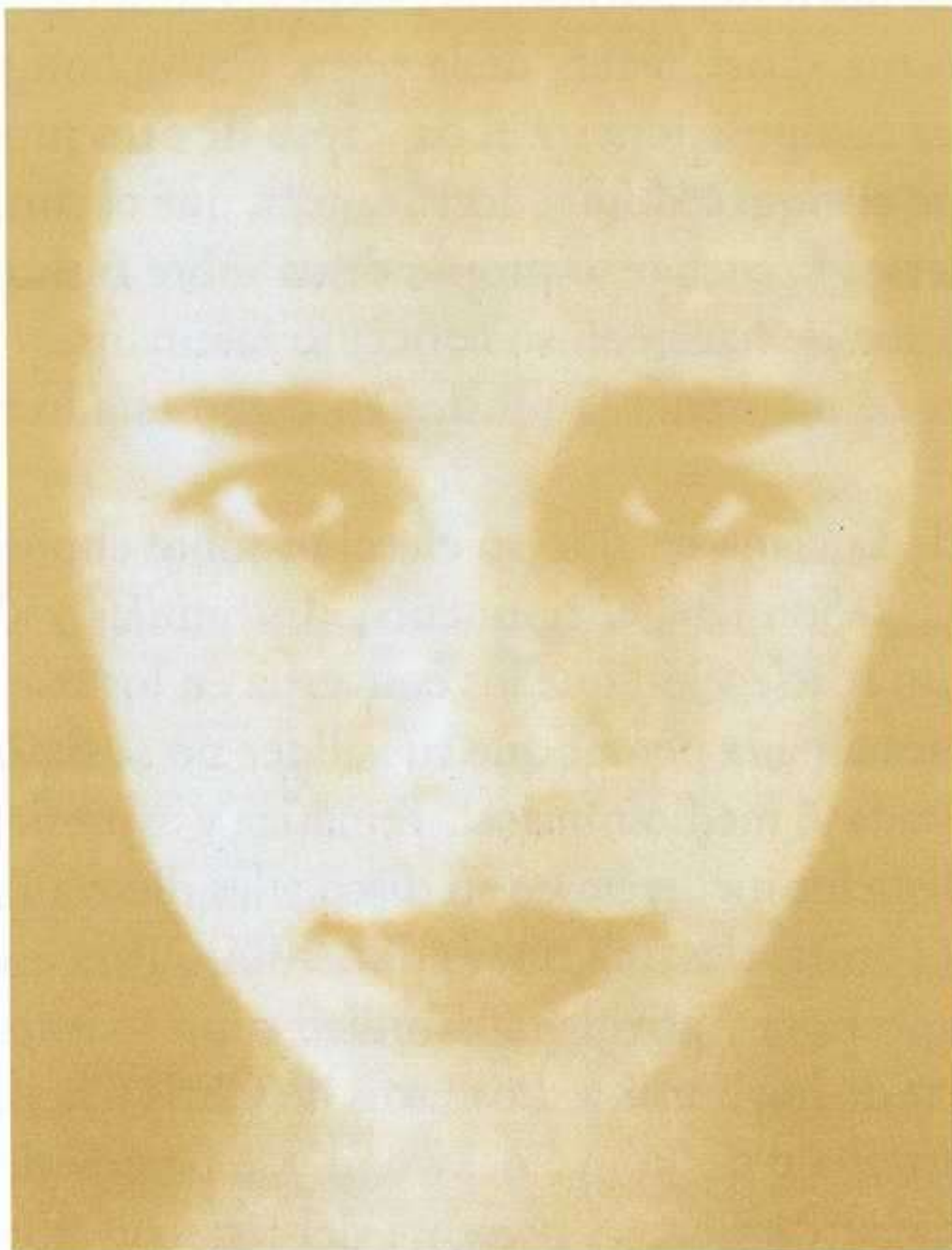
En otoño, cuando las luces se derrotan en el horizonte, me gusta recibir la noche caminando a la deriva por los barrios outsiders de la ciudad. Me basta una gabardina, un cálido cigarrillo contra la brisa fría y unos zapatos que no dejen huella, mientras los coches dejan a su paso un viento amarillo y algo de ceniza sobre la plata gris del asfalto. Así, sin rumbo concreto, camino contra el tiempo, escuchando esa misteriosa voz de la ciudad, hablándose a sí misma y a sus fantasmas. Tal y como seguramente Dewey Jackson la descubrió para convertirla en esa música que me abre la melodía perfecta para la huida. La que algún día lograré, si es que soy yo quién encuentra antes esa vieja bruceck dorada que está esperando, en cualquier parte, a un hombre con la fuerza necesaria para vivir otras vidas.

Sonny Terence.

«Down Beat», 1969

Souza Canta Bishop

JOSEP RAMÓN JOVÉ



Luciana Souza

Luciana Souza, en el texto que ella misma escribió para la carpeta de su disco «The poems of Elisabeth Bishop and other songs», enumera algunos de los viajes que la poeta norteamericana realizó durante su vida.

Son lugares dispares y a menudo distantes entre sí: Brasil, Canadá, Marruecos o, por citar un par más, Nueva York y Las Galápagos. Luciana conoce bien algunos de esos lugares, pero sabe que el que decidió visitar el día que emprendió la musicación de los versos de aquella poeta viajera, está lleno de paisajes inéditos, sólo accesibles cuando el arte es el medio de transporte que se ha escogido.

Se ha dicho que los poemas de Elisabeth Bishop emergían más de la «mirada» que de la «visión». Parece que la escritora consideraba esta última palabra demasiado fuerte. Probablemente era muy consciente de que el alcance de una visión tiene algo de dogmático y determinante que poco tiene que ver con la sutil invitación a ir más allá que se nos hace desde la mirada abierta de alguien sobre algo. Quizás por eso, la propuesta de Luciana Souza desde su más reciente disco sea una mirada más, esta vez evidentemente musical, al sugerente horizonte de una gran poeta de pequeña producción¹.

De Luciana Souza se podría decir infinidad de cosas. Esta excelente vocalista y compositora brasileña afincada en Nueva York no deja de sorprendernos con sus discos y actuaciones. En su trabajo palpita tanto el presente de la mejor música como la condición de diva que esta debe tener para merecer nuestra atención. Su pasión por hermanar poesía y música no es nueva, ya que es su voz la que escuchamos en «Jade», reciente disco del saxofonista Andrew Rathbun en el que Luciana se ocupa de cantar el poema «Lost Sister» de la poeta Cathy Song. Ese trabajo nos la presenta inmersa en las composiciones y el concepto de otro músico, con una aportación indudablemente enriquecedora y decisiva para que el conjunto de la producción llegue a buen puerto. Escuchar su propio disco sobre Bishop es la mejor forma de adentrarse en su forma de hacer, en su concepto fascinante y atrevido, en su responsabilidad a la hora de mantener la música en pleno estado vital y latente en su propia evolución.

El primer acierto de Luciana ha sido su elección sobre el poemario de Elisabeth Bishop. Cuatro poemas («Sonnet», «Argument», «Insomnía» y «Imber Nocturnus») pasaron en su momento la selección que los convertía en los más aptos para ser cantados por ella. Y no cuesta nada pensar que su validez no se basó tan solo en que su forma pudiese ser ajustada al medio musical. Temática y expresión debieron pesar lo suyo para que la vocalista los incluyera en su disco y les diese a cada uno de ellos los matices necesarios para otorgarles una nueva dimensión. Para esta labor Luciana no solo acertó como compositora y arreglista, también supo rodearse de algunos de los mejores músicos de jazz de hoy mismo. Los saxos de Chris Cheek, el soberbio piano de Bruce Barth, el contrabajo de John Lockwood y la batería de Marlon Browden, cuatro músicos que hacen caminar el presente del jazz con una de las más interesantes visiones del futuro que éste pueda esperar. En «The Poems Of Elisabeth Bishop And Other Songs» podemos respirar la avanzadilla del jazz acústico contemporáneo en un ambiente que no traiciona la tradición moderna ni omite las raíces brasileñas de su protagonista. Riqueza rítmica y originalidad armónica cimentan unas cuantas piezas en las que el lirismo juega un papel importantísimo. En el denominador común de todo ello encontramos la libertad al servicio de la creatividad, una libertad que como siempre en la buena música, debe ceñirse al vestido armónico escogido para cada tema, pero que sobrecoge por su esencia innovadora y a la vez reveladora: notas jugando con el tiempo, tensión y lirismo caminando juntos, la gran voz de Luciana actuando como un instrumento más, pasajes sonoros propiciando el clímax y ambientación necesarios para los versos de Bishop y, por encima de todo, esa capacidad que solo posee la gran música de resultarnos imprevisible y sorprendente.

Vivimos hoy un momento en que un gran sector de la crítica especializada afirma que la evolución del jazz y la música afroamericana en general se ha detenido. También hay quien no piensa así. El debate prevalece pero desde los medios especializados se lanzan mensajes propagando que los jóvenes talentos no saben dejar de mirar al pasado. No me gustaría terminar este artículo sin decir que creo

que eso no es cierto. El jazz de hoy está vivo y camina hacia delante ya sea a través del mestizaje sonoro, la picaresca entre el fraseo y el tiempo, las nuevas fronteras en la armonía, las bases rítmicas novedosas o, en última instancia, la evolución de la tecnología instrumental. Puede que la solución no se encuentre a la vuelta de la esquina, aunque no dudo que «The Poems Of Elisabeth Bishop And Other Songs» de Luciana Souza es un gran ejemplo a ofrecer por los menos derrotistas.

¹ Elisabeth Bishop sólo escribió alrededor de un centenar de poemas.

Elisabeth Bishop

(Musicada por Luciana Souza)

IMBER NOCTURNUS

Es ahora cuando la dulce
Y tenue sombra de la lluvia se arrastra
Sobre esta ciudad de tejados negros
Volviendo sobre pies furtivos y ladrones
Por la calle rauda, oscura y audaz
Viva y fugaz
Por un instante luce
Como el oro al lado de ventanas iluminadas

Aquí, helado y mojado
Con los dedos pequeños y fríos entre mi pelo
Pienso
Ha llegado su rápido viaje a una alta colina donde

Hace dos semanas
Estábamos, a la luz del día, sobre el mar
Con tu voz tan suave y melosa
Como las sombras de un árbol tocado por el viento

Y, oh, conozco
El hechizo de la alegría que todavía permanece allí
Al igual que la hierba sopla al revés
¡Detendrá a la lluvia con un pícaro prodigio sobre su cara!

Y se deslizará en silencio
Y dejará en paz nuestra colina
Y se esconderá donde las sombrías hojas rezuman...
Allí atrapamos el sol para siempre- las sombras son las nuestras propias

SONETO

Sonnet

Necesito música que fluya
Por las puntas de mis dedos inquietos y sensibles
Por mis labios temblorosos y corrompidos por el amargor
Con melodía profunda, clara y suavemente lenta
Oh, con vibración curativa, vieja y grave
De alguna canción cantada para dejar descansar a los cansados difuntos
Una canción que caiga como agua sobre mi cabeza
Y sobre miembros estremecidos
El sueño se sonrojó de ardor

La melodía posee magia
Un momento de reposo y de respiro
Con el corazón sereno
Que se hunde hacia el fondo a través de colores desteñidos
Hasta la quietud subacuática del mar
Y flota eternamente en un estanque verdoso
Sustentado en los brazos del ritmo y del sueño

DISCUSIÓN

Argument

Días que no pueden traerte
o que no lo harán
La distancia trata de aparentar
algo más que obstinación
discute, discute, discute conmigo
sin cesar
probando que no eres ni más deseado ni más querido

Distancia: ¿Te acuerdas de toda aquella tierra bajo el avión
de aquella costa de playas ínfimas llenas de arena
extendiéndose imperceptiblemente sin fin
sin fin hasta donde mis argumentos concluyen?

Días: Y piensa en todos aquellos utensilios en desorden
hechos todos uno
anulando las prácticas del otro
y del modo que estaban
como cualquier calendario espantoso
«Obsequio de Nunca & Para Siempre S. A.»

Hemos de encontrar por separado
el sonido amenazante de esas voces
podemos y debemos conquistarlas
Días y Distancia desnudos otra vez
Y perdidos ambos para siempre
Y lejos del honorable campo de batalla

INSOMNIO

Insomnia

Refleja la luna en el espejo de la cómoda
un millón de millas
(y quizás con orgullo, a sí misma
pero nunca, nunca sonrío)
muy lejos, más allá del sueño
o tal vez duerma de día
Junto al abandonado Universo
le diría que se fuera al infierno
y encontrara un cuerpo de agua
o un espejo donde poder habitar
Arrópala con delicadeza en tela de araña
y échala pozo abajo

allí donde el mundo es al revés
donde la izquierda es la derecha
donde las sombras son en realidad el cuerpo
donde permanecemos despiertos toda la noche
donde el cielo es poco profundo
como el mar es ahora hondo, y tú me amas



Álbum fotográfico
Herminia Sirvent

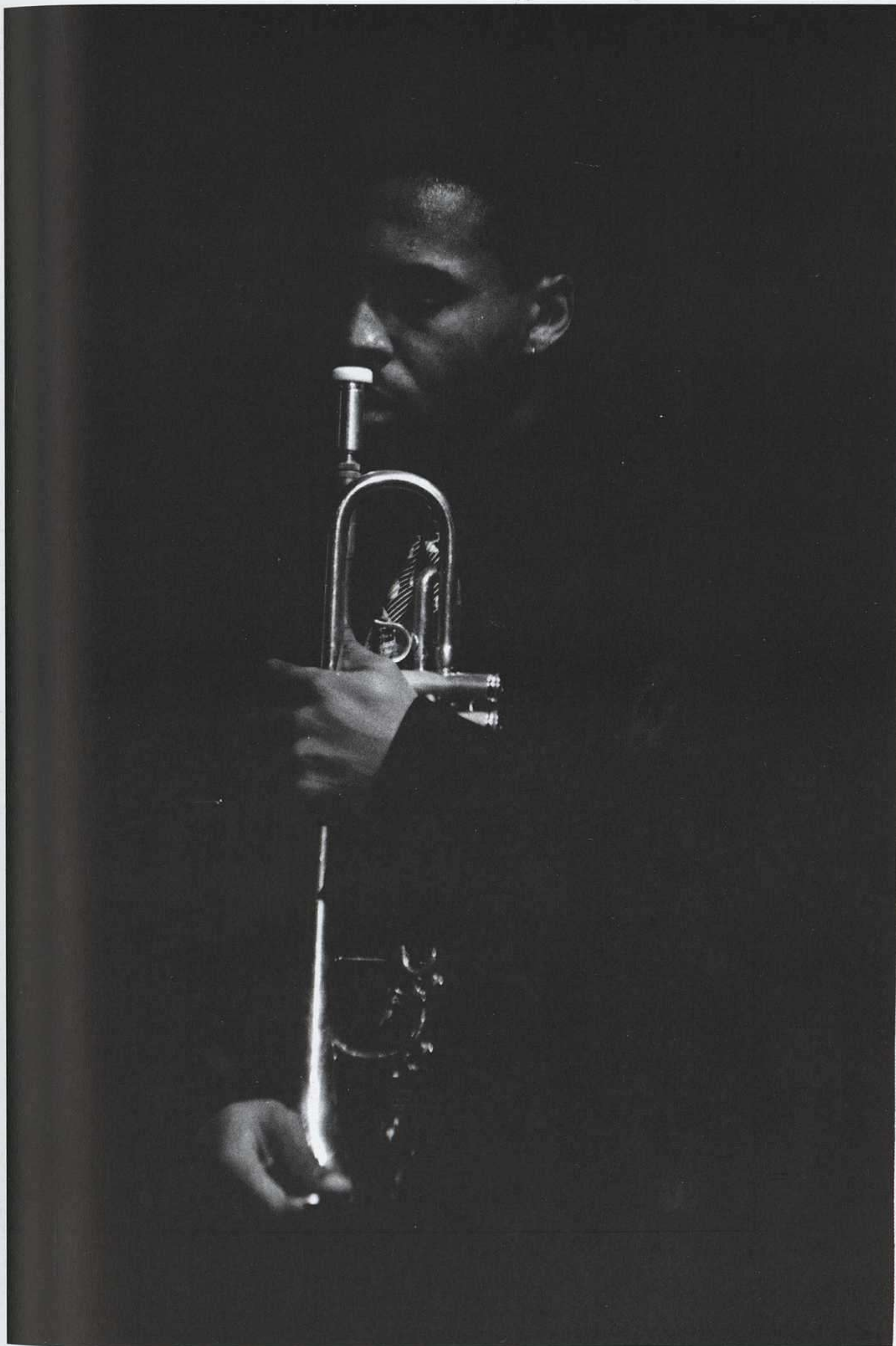
Abbey Lincoln
San Sebastián, julio 1998



Danilo Pérez y David Sánchez
Lleida, mayo 1993



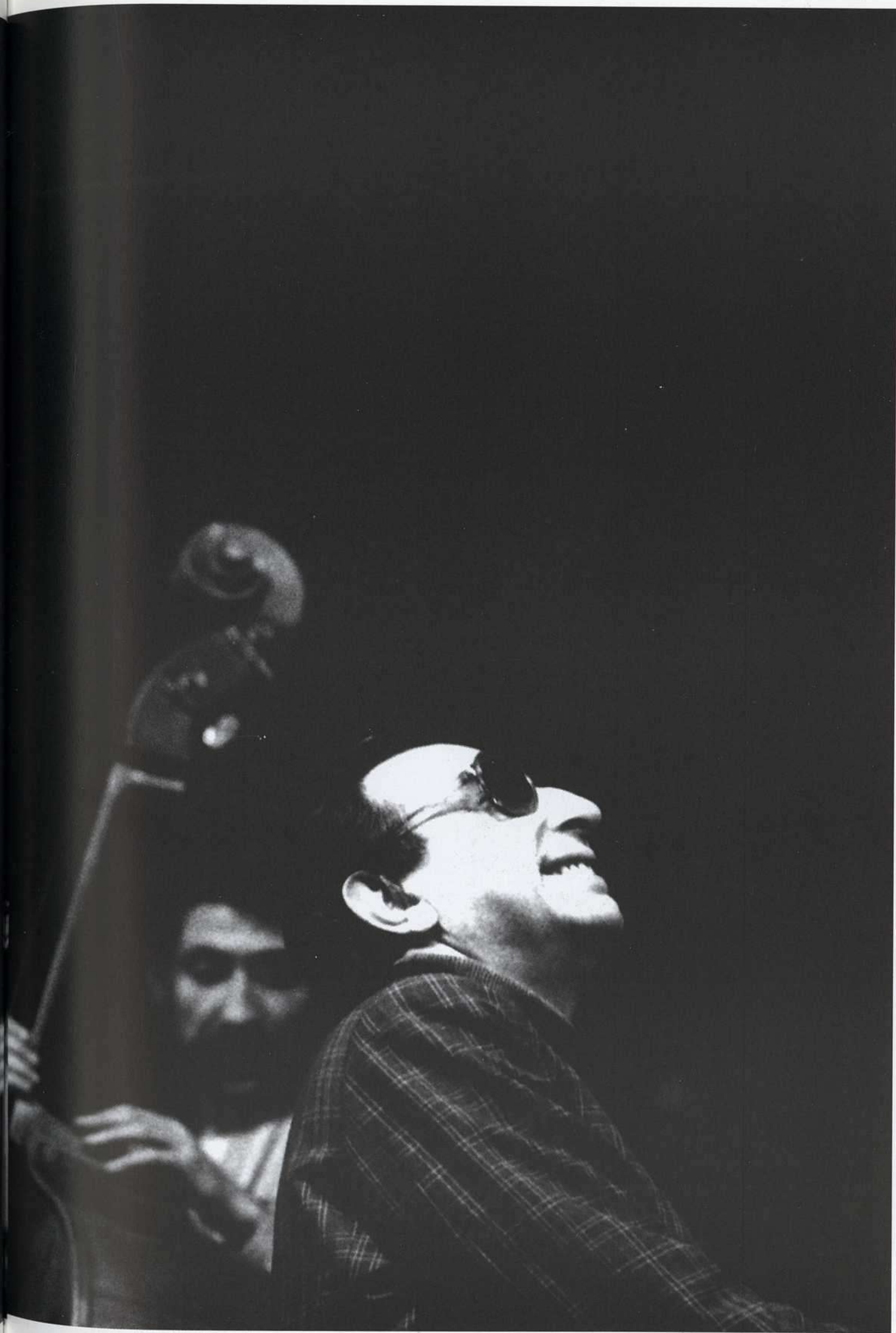
Lester Bowie
San Sebastian, julio 1996



Roy Hargrove
Terrasa, octubre 1994



Tete Montoliu y Teddy Edwards
Lleida, febrero, 1987





Stan Getz
Andorra, noviembre 1988



Billy Higgins
Lleida, abril, 1993



Randy Weston
Lleida, diciembre, 1987



Stéphane Grappelli
Lleida, marzo, 1996



Antonio Hart
Lleida, noviembre, 1994



Joe Henderson
San Sebastián, julio, 1996



Ray Anderson
Lleida, noviembre, 1999



Miles Davis
Andorra, julio 1989



Joshua Redman
Andorra, julio, 1995



Gary Thomas
Lleida, noviembre, 1995



Dizzy Gillespie
Andorra, julio, 1987

GEORGIA ON MY MIND | Letra: Stuart
Gorrell / Música: Hoagy Carmichael |
Georgia, oh Georgia, / the whole day
through / just an old song /
keeps Georgia on my mind / / Georgia,
oh Georgia, / a song of you / comes as
sweet and clear / a moonlight through
the pines / / Other arms reach out to
me / other eyes smile tenderly / still
in peaceful dreams I see / the road
leads back to you / / Georgia, oh
Georgia / no peace find / just an old
sweet song / keeps Georgia on my mind

canções de jazz

VERSIONES TXEMA MARTÍNEZ INGLÉS

AS TIME GOES BY | GEORGIA ON
MY MIND | APRIL IN PARIS |
FINE AND MELLOW | DONT
EXPLAIN | GOD BLESS THE
CHILD | THERE AINT NOBODY
BUSINESS I DO | CARELES LOVE
| BASIN STREET BAND | MY ONE
AND ONLY LOVE | EMBRACEABLE
YOU | LUSH LIFE | BEWITCHED
| BODY AND SOUL | MOON RIVER
| LETS FALL IN LOVE | LOVER
MAN | CANAL STREET BLUES |
GOOD MORNING HEARTACHE | I
GET A KICK OUT OF YOU

MIENTRAS AVANZA EL TIEMPO

Debes recordar esto:
un beso es sólo un beso,
y un lamento, un lamento.
Las cosas más sencillas nos suceden
mientras avanza el tiempo.
Y cuando dos amantes descubren el deseo,
aún dicen «te quiero»,
puedes contar con ello.
Da igual lo que el futuro traiga luego,
mientras avanza el tiempo.
La luz de la luna es
eterna, como una canción de amor,
o los celos o el odio,
o la pasión llenando un corazón,
porque toda mujer necesita a su hombre
y un hombre a su otro yo.
Nadie puede negarlo.
Se trata de la misma y vieja historia,
la lucha del amor y de la gloria.
Actuar o morir: ese es el juego.
El mundo siempre va a tener amor,
mientras avance el tiempo.

*AS TIME GOES BY | Herman Hupfeld, 1931 | You must remember this, / a kiss is still a
kiss, / a sigh is just a sigh. / The fundamental things apply / as time goes by. / And when two
lovers woo, / they still say I love you, / on that you can rely. / No matter what the future brings, /
as time goes by. / Moonlight and love songs never out of date, / hearts full of passion, jealousy and
hate. / Woman needs man and man must have his mate. / That no one can deny. / It's still the
same old story, / a fight for love and glory, / a case of do or die. / The world will always welcome
lovers, / as time goes by.*

GEORGIA EN EL RECUERDO

Georgia, oh Georgia,
durante el largo día
sólo una vieja y dulce canción
mantiene tu recuerdo.

Georgia, oh Georgia,
tu melodía llega
dulce y clara hasta mí,
luz de luna en los pinos.

Otros brazos me han acogido,
ojos tiernos me han sonreído,
pero en mis dulces sueños veo
el camino hasta ti de nuevo.

Georgia, oh Georgia,
no pude hallar sosiego.
Sólo una vieja y dulce canción
mantiene tu recuerdo.

GEORGIA ON MY MIND | Letra: Stuart Gorrell / Música: Hoagy Carmichael | Georgia, oh Georgia, / the whole day through / just an old sweet song / keeps Georgia on my mind / / Georgia, oh Georgia, / a song of you / comes as sweet and clear / as moonlight through the pines / / Other arms reach out to me / other eyes smile tenderly / still in peaceful dreams I see / the road leads back to you / / Georgia, oh Georgia / no peace I find / just an old sweet song / keeps Georgia on my mind.

EL ABRIL EN PARÍS

Nunca vi el resplandor en primavera,
ni pude hallar su brillo cara a cara,
nunca creí que el corazón cantara,
ni que un abrazo cálido volviera...

Hasta abril en París, con sus jardines
y sus fiestas y su castaño en flor.
El abril en París. Nadie logró
jamás reprimir esta sensación.

Nunca vi...

Hasta abril en París.
¿A quién puedo acudir?
¿Qué le hiciste a mi pobre corazón?

APRIL IN PARIS | Harburg/Duke Ellington | I never knew the charm of spring / I never met it face to face / I never knew my heart could sing / I never missed a warm embrace / / Till April in Paris, chestnuts in blossom / Holiday tables under the trees / April in Paris, this is a feeling / That no one can ever reprise / / I never knew... / / Till April in Paris / Whom can I run to / What have you done to my heart.

SUAVE Y DULCE

Mi hombre no me ama
y me trata muy mal.
Mi hombre no me ama
y me trata fatal.
Es el tipo más vil
que haya visto jamás.

Le cuelga un pantalón
a rayas amarillo.
Cuando empieza a amarme es
suave y dulce conmigo.

Por amor beberás y jugarás,
toda la noche fuera.
Harás aquellas cosas que ya sabes
que no son las correctas.

Pero, cariño, si me tratas bien,
yo me quedaré en casa cada día.
Trátame bien, cariño,
y me quedaré en casa noche y día.
Pero eres un mezquino
y sé que vas a echarme de tu vida.

Puede abrirse o cerrarse,
como un grifo, el amor.
Cuando parece abierto,
se cierra y adiós.

FINE AND MELLOW | Letra y música: Billie Holiday | My man don't love me / Treats me oh so mean / My man he don't love me / Treats me awfully / He's the lowest man / That I've ever seen / / He wears high drapped pants / Stripes are really yellow / But when he starts in to love me / He's so fine and mellow / / Love will make you drink and gamble / Make you stay out all night long / Love will make you do things / That you know is wrong / / But if you treat me right baby / I'll stay home everyday / If you treat me right baby / I'll stay home night and day / But you're so mean to me baby / I know you're gonna drive me away / / Love is just a faucet / It turns off and on / Sometimes when you think it's on baby / It has turned off and gone.

NO ME LO EXPLIQUES

Calla, no digas nada.
Sólo di que te quedas.
Me alegra que hayas vuelto,
pero no digas nada.

Silencio, ni palabra.
¿Qué ganamos con ello?
Deja esa mancha de carmín y calla.

Ya sabes que te quiero y que el amor tolera.
Yo siempre pienso en ti pues sólo tú me llenas.
Lloro cuando se ríen de mí: sé que me engañas.
El bien y el mal no importan, amor, si me acompañas.

Calla, no digas nada.
Mi dolor, mi alegría,
toda mi vida es tuya.
No me lo expliques. Calla.

DON'T EXPLAIN | Letra: Billie Holiday / Música: Arthur Herzog | Hush now, don't explain / Just say you'll remain / I'm glad you're back / Don't explain / / Quiet, don't explain! / What is there to gain / Skip that lipstick / Don't explain / / You know that I love you and what loves endures / All my thoughts are of you for I'm so completely yours / Cry to hear folks chatter, and I know you cheat / Right or wrong don't matter when you're with me, sweet / / Hush now, don't explain / You're my joy and pain / My life's yours / Don't explain.

BENDITO SEA EL HIJO

Ellos lo tendrán.
No lo perderán.
Lo dijo la Biblia
y aún es verdad.

Madre quizá tiene,
padre quizá tiene.
Pero bendito sea el hijo
que sí tiene el suyo,
que sí tiene el suyo.

El fuerte obtiene más
y al débil se le escapa.
Un bolsillo vacío
nunca condujo a nada.
Madre quizá tiene...

Cuando tienes dinero
aparece un montón
de amigos en tu casa.
Pero cuando ya no,
ellos también se largan.

Liarse con ricos da
un trozo de pan y aquello
que siempre puede ayudarte,
¡pero no los dejes tiesos!
Madre quizá tiene...

*GOD BLESS THE CHILD | Letra: Billie Holiday / Música: Arthur Herzog | Them
that's got shall have / Them that's not shall loose / So the Bible said / And it still is news / /
Mama may have / Papa may have / But God bless the child / That's got his own / That's got his
own / / Yes the strong gets more / While the weak one fades / Empty pockets don't / Ever make the
grade. / Mama may have... / / When you get money / You get lots and lots of friends / Crowdin'
around your door / But when your money's gone / You don't have no friend anymore / / Rich
relations give / Crust of bread and such / You can help yourself / But don't take too much / Mama
may have...*

NO ES ASUNTO DE NADIE SI LO HAGO

Si tuviera la idea
de saltar la marea,
no es asunto de nadie si lo hago.

Si él ya no me complace
y me busco otro amante,
no es asunto de nadie si lo hago.

Si tuviera el deseo
de bailar hasta el cielo,
no es asunto de nadie si lo hago.

Si voy domingo a iglesia
y el lunes voy de fiesta,
no es asunto de nadie si lo hago.

*THERE AIN'T NOBODY'S BUSINESS IF I DO \ Letra y música: Porter Grainger y
Everett Robins \ If I should take the notion / to jump out in the ocean, / there ain't nobody's
business if I do. / / If I dislike my lover / and I leave him for just another, / there ain't nobody
business if I do. / / If I should get the feeling / to dance up to the ceiling, / there ain't nobody busi-
ness if I do. / / If I go to church on Sunday, / then cabaret on Monday, / there ain't nobody busi-
ness if I do.*

AMOR INDIFERENTE

Amor, oh amor, amor indiferente.

¿Acaso no ves lo que puede hacerte?

¿Acaso no ves lo que puede hacerte?

Hará que quieras a quien no te quiere.

No alejes a un extraño de tu puerta.

Podría ser tu amigo aunque aún no lo sepas.

CARELESS LOVE \ Letra y música: William C. Handy \ Love, oh love, careless love, / don't you see what careless love will do? / / Don't you see what careless love will do? / Make you love someone that don't love you. / / Don't never drop a stranger out from your door. / He might be your best friend you don't know!

EL BLUES DE LA CALLE BASIN

¿Por qué no me acompañas
al Mississippi?
Llevaremos tu barca
a la tierra del sueño,
entre el vapor, siguiendo río abajo
hasta Nueva Orleans.

¿Sabías que la banda ha venido a buscarnos?
¡Nuestros viejos amigos nos reciben!,
donde se unen las luces y las sombras,
allá en la calle Basin.

La calle Basin
es la calle
donde la élite
siempre se reúne
en Nueva Orleans,
la tierra del millón de sueños.
¡No imaginas lo bella que se ve
y cuánto significa de verdad!
Me alegro,
¡sí, señor!,
de estar aquí,
porque soy libre y me reciben
con los brazos abiertos.
Por eso no puedo parar
este blues de la calle Basin.

BASIN STREET BLUES | Letra y música: Spencer Williams | Why don't you come along with me / to the Mississippi? / We'll take your boat / to the land of dreams / and steam down the river, / down to New Orleans. / / You know the band is here to meet us? / Old friends to greet us! / Where all the light and dark folks meet, / 'way over younder down on Basin Street. / / Basin Street / is the street / where the elite / always meet / in New Orleans, / the land of the million dreams. / You'll never know how nice it seems / and just how much it really means! / I'm glad to be / (yes sire) / where welcome's free / and dear to me. / That's why I can't loose / this Basin Street Blues.

MI ÚNICO AMOR

Sólo pensar en ti y mi corazón suena
como brisa de abril soplando en primavera.
Y en todo tu esplendor te me apareces,
mi único amor.

Caen místicas sombras y envuelven sus encantos
esta noche vacía, cuando estás en mis brazos.
Siento tus labios tiernos y ardientes,
mi único amor.

El tacto de tu mano es como el cielo,
un cielo que yo nunca he conocido.
Ver sonrojarte cuando estás conmigo
me dice que eres todo lo que tengo.

Tú llenas mi impaciente corazón de deseo.
Cada beso que das enciende en mi alma el fuego.
Así que he de rendirme dulcemente,
mi único amor.

MY ONE AND ONLY LOVE | The very thought of you makes my heart sing / Like in April breeze on the wings of spring / And you appear in all your splendour / My one and only love / / The shadows fall and spread their mystic charms / In the hush of night while you're in my arms / I feel your lips so warm and tender / My one and only love / / The touch of your hand is like heaven / A heaven that I've never known / The blush on your cheek whenever I speak / Tells me that you are my own / / You fill my eager heart with such desire / Ev'ry kiss you give sets my soul on fire / I give myself in sweet surrender / My one and only love / My one and only love.

TÚ, MI ABRAZO

Abrázame, tú,
mi dulce abrazo, tú.
Abrázame, tú,
irreemplazable tú.

Fue verte un solo instante
y el corazón se me embriagó de ti.
Tú, solamente tú
sacas este gitano que hay en mí.

Amo tu encanto y sobre todo
quiero tenerte entre mis brazos.

No seas tan traviesa, nena.
Ven con papá, ven con papá,
tú, mi más dulce abrazo.

*EMBRACEABLE YOU | Letra: Ira Gershwin / Música: George Gershwin | Embrace me,
my sweet embraceable you / Embrace me, you, irreplaceable you / / Just one look at you / My
heart grew tipsy in you / You and you alone / Bring out the gypsy in me / / I love all the many
charms about you / Above all, I want my arms about you / / Don't you be a naughty baby /
Come to papa, come to papa do / My sweet embraceable you.*

LA GRAN VIDA

Solía visitar antros de marcha,
lugares donde, pase lo que pase,
la gente se relaja porque siente
la vida, el jazz, los cócteles,
el eje de la rueda de la vida.
Conocía a mujeres tristes y taciturnas,
de cara gris y rasgos distinguidos,
que andaban por allí. Podías ver
dónde habían estado, arrastradas por muchos
con el cuento del día.
Y así llegaste tú, con cantos de sirena,
y me tentaste hasta volverme loco.
Creí por un momento que tu intensa sonrisa,
teñida de tristeza,
era de amor por mí.
Pero me equivocaba, volvía a equivocarme.

Mi vida es soledad.
Tan sólo un año atrás todo era tan seguro.
Pero ahora es horrible.
Ni un corazón podría divertirme.
Me iría bien pasar en París unos días.
Sólo intento, a pesar de todo, sonreír.
Te olvidaré, lo haré
aunque estés todavía
ardiendo en mi cabeza.

Amor, sensiblería, ahogando a quien lo intenta.
Me daré la gran vida en pequeños tugurios.
Y allí seguiré, mientras me pudro entre los restos
de aquellos cuyas vidas también son soledad.

LUSH LIFE | Billy Strayhorn | I used to visit all the very gay places / Those come what may places / Where one relaxes on the axis of the wheel of life / To get the feel of life from jazz and cocktails / The girls I knew had sad and sullen grey faces / With distinguished traces / That used to be there / You could see where they'd been washed away by too many / Through the day twelve o'clock tales / Then you came along with your siren song / To tempt me to madness / I thought for a while that your poignant smile / Was tinged with the sadness / Of a great love for me / Ah, yes, I was wrong, again I was wrong / / Life is lonely again / And only last year ev'rything seemed so sure / Now life is awful again / A trough full of hearts could only be a bore / A week in Paris will ease the bite of it / All I care is to smile in spite of it / I'll forget you, I will / While yet you are still / Burning inside my brain / / Romance is mush, stifling those who strive / I'll live a lush life in some small dive / And there I'll be while I rot with the rest / Of those whose lives are lonely too.

EMBRUJADO

Está loca, lo sé.
Pero también hay locos con encanto.
Me he enamorado, y qué.
No ando por ahí como un niño en brazos.

Amor, la vieja historia.
Últimamente no duermo una mierda.
Con esta loca historia
no doy una a derechas.

Vuelvo a ser un salvaje.
Me han pillado de nuevo.
Vuelvo a ser un criaajo,
bobo y llorón de nuevo.
Embrujado, jodido, perplejo... ese soy yo.

No podría dormir, no dormiría.
Con este amor yo ya ni debería.
Embrujado, jodido, perplejo... ese soy yo.

Perdí el corazón, ¿y?
Ella es muy fría, sí...
Ríe pero me va
aunque sé que ahora está
riéndose de mí.

Le cantaré, le haré vivir la vida.
Seguiré y seguiré hasta que lo consiga.
Embrujado, jodido, perplejo... ese soy yo.

BEWITCHED | Letra: Rodgers/Hart | She's a fool and don't I know it / But a fool can have her charms / I'm in love and don't I show it / Like a babe in arms / / Love's the same old situation / Lately I've not slept a wink / Since this crazy situation / Has me on the blink / / I'm wild again, beguiled again / A whimpering, simpering child again / Bewitched, bothered and bewildered - am I / / Couldn't sleep, wouldn't sleep / Love came and told me shouldn't sleep / Bewitched, bothered and bewildered - am I / / I lost my heart, but what of it / She is cold, I agree / She might laugh, but I love it / Although the laughs on me / / I'll sing to her, bring spring to her / And long, for the day when I'll cling to her / Bewitched, bothered and bewildered — am I.

EN CUERPO Y ALMA

Mi corazón se siente triste y solo,
suspirando por ti, por ti tan sólo.
¿Todavía no has visto que soy tuyo
en cuerpo y alma?
Veo pasar los días lamentándome
y preguntándome por qué me miras.
Te lo digo en serio:
tuyo en cuerpo y alma.
No puedo creerlo.
No puedo entenderlo.
Rehúyes lo nuestro.
¿Acaso pretendes
que sea el final?
Si al menos pudiera volverlo a intentar.

Has hundido mi vida, pero sabes
que soy tuyo y que haré lo que me pidas.
Feliz me rendiría en cuerpo y alma.

Has hundido mi vida...

BODY AND SOUL \ My heart is sad and lonely / For you I sigh, for you dear only / Why haven't you seen it / I'm all for you, body and soul / I spend my days in longin' / And wondering why it's me you're ogling / I tell you I mean it / I'm all for you, body and soul / I can't believe it / It's hard to conceive it / That you turn away romance / Are you pretending / It looks like the ending / And less I could have one more chance to prove, dear / / My life's a wreck you're making / You know I'm yours for just the taking / I'd gladly surrender myself to you, body and soul / / My life's a wreck...

RÍO DE LUNA

Río de luna,
más ancho que una milla,
te cruzaré algún día con estilo.
Tú, rompecorazones, tú que siempre
haces posible el sueño,
donde estés yo estaré.

Dos errantes se embarcan a ver mundo,
porque hay mucho por ver.
Tras un mismo arco iris, esperando
tras el mismo recodo.
Mi gran amigo, río de la luna,
y yo.

*MOON RIVER | Letra: Henry Mancini | Moon river, wider than a mile, / I'm crossing you in style,
some day. / Old dream maker, you, heartbreaker, / Wherever you're goin', I'm goin' your way. / / Two drif-
ters off to see the world. / There's such a lot of world to see. / We're after the same rainbow's end, / Waitin'
'round the bend. / My huckleberry friend, moon river, / And me.*

ENAMORÉMONOS

Quizá somos el uno para el otro.
Ser o no ser, que hable el corazón.

Siento este sentimiento,
no sé por qué lo oculto.
Sólo busco una excusa,
mental, incidental, sentimental.
Pero te adoro, mucho.
Por qué engañarse más, por qué ser tímido,
estoy cayendo y el amor me llama.

Enamorémonos.
¿Por qué no deberíamos hacerlo?
El corazón está hecho de amor.
¿Para qué preocuparse? Intentémoslo.

Cierra los ojos
y construyamos nuestro paraíso.
Aunque poco sabemos,
podemos intentar que salga bien.

Quizá somos el uno para el otro.
Ser o no ser, que hable el corazón.

Enamorémonos.
¿Por qué no deberíamos hacerlo?
Somos jóvenes, este es el momento.
Enamorémonos.

LET'S FALL IN LOVE | We might have been meant for each other / To be or not to be, let our hearts discover / I have a feeling, it's a feeling I'm concealing - I don't know why / It's just a mental, incidental, sentimental - alibi / But I adore you, so strong for you / Why go on stalling, I am falling, love is calling - why be shy / Let's fall in love / Why shouldn't we fall in love / Our hearts are made of it, let's take a chance / Why be afraid of it / Let's close our eyes / And make our own paradise / Little we know of it, still we can try / To make a go of it / We might have been meant for each other / To be or not to be, let our hearts discover / Let's fall in love / Why shouldn't we fall in love / Now is the time for it, while we are young / Let's fall in love.

AMANTE

No busco ser rica,
para qué arriesgarse.
No quiero la fama,
tan sólo un amante.

No sé por qué pero me siento triste.
Deseo aquello que me fue imposible.
Nunca tuve cariño.
¡Oh, cuánto me he perdido!
¿Dónde estás tú, mi amante?

Estoy tan sola en esta noche fría...
Por conseguirte daría la vida.
Puedo tener la luna, pero no tengo a nadie.
¿Dónde estás tú, mi amante?

He oído que el amor nos emociona,
como soñar en el cielo.
Pido al irme a dormir que me lo hagas.
Extraño pero cierto.

Te encontraré algún día y secarás mis lágrimas,
susurrando al oído breves, dulces palabras,
entre besos y mimos.
¡Oh, cuánto me he perdido!
¿Dónde estás tú, mi amante?

LOVER MAN | Música y letra: Jim Davis, Roger Ramírez y Jimmy Sherman | I don't reach for riches. / I'll not take that chance. / Don't want to be famous. / I only want romance. / / I don't know why but I'm feeling so sad. / I long to try something I never had. / Never had no kissin'. / Oh, what I've been missin'! / Lover man, oh where can you be? / / The night is cold and I'm so alone. / I'd give my soul just to call you my own. / Got a moon above me, but no one to love me. / Lover man, oh where can you be? / / I've heard it's said that the thrill of romance / can be like a heavenly dream. / I'll go to bed with a pray'r that you'll make love to me. / Strange as it seems. / / Someday we'll meet and you'll dry all my tears, / then whisper sweet little things in my ears, / huggin' and kissin'. / Oh, what we've been missin'! / Lover man, oh where can you be?

EL BLUES DE LA CALLE CANAL

Cuentan que allá en Nueva Orleans
el whisky corre como el vino.

Cuentan que allá en Nueva Orleans
el whisky corre como el vino.

Dios, mi nena está por ahí
y quizá se ha descontrolado.

Cuentan que la calle Canal
es la más larga en la ciudad.

Cuentan que la calle Canal
es la más larga en la ciudad.

Sí, te pasas el día andando
y todavía estás en ella.

Y la gente también me cuenta

-oh, Señor, ten misericordia-
que es la más ancha en la ciudad.

Y vuelven a insistir en ello:

la más ancha de la ciudad.

Señor, voy a seguir andando

y andando allá en Nueva Orleans.

CANAL STREET BLUES | Versión de John Lee Hooker (1950) | Tell me down in New Orleans / whiskey's streaming like wine. / Tell me down in New Orleans / whiskey's streaming just like wine. / Lord, my baby she's down there. / Wonder if my baby she's gone wild. / They tell me Canal Street / is the longest street in town. / They tell me Canal Street / is the longest street in town. / Yes, you ride all day long, / you're still on Canal Street. / Then they tell me again, / people, lord have mercy, / it's the widest street in town. / Then they tell me again / it's the widest street in town. / Lord, I'm just gonna keep on riding, / keep on, down in New Orleans.

BUENOS DÍAS, ANGUSTIA

Buenos días, angustia, visión vieja y oscura.
Buenos días, angustia, aún estás ahí.
Me revolví en la cama hasta creerte lejos,
pero has vuelto de nuevo con el amanecer.
Ojalá te olvidara, pero vas a quedarte.
Creo que te encontré cuando mi amor se fue.
Y ahora me levanto cada mañana y digo:
«buenos días, angustia, ¿qué tal, cómo va eso?»

Deja ya de acosarme.
No hay forma de alejarte.
Sólo déjame en paz.
Estoy triste de lunes a domingo.

Buenos días, angustia, otra vez allá vamos.
Buenos días, angustia. Tú me conoces bien.
Habré de acostumbrarme a tenerte a mi lado.
Buenos días, angustia. Anda, siéntate, ven.

GOOD MORNING, HEARTACHE | Música y letra: Irene Higginbotham, Ervin Drake y Dan Fischer | *Good morning, heartache, you old gloomy sight. / Good morning, heartache. Thought we said goodbye last night. / I turned and tossed until it seemed you had gone, / but here you are with the dawn. / Wish I forget you, but you're here to stay. / It seem I met you when my love went away. / Now every day I start by saying to you: / Good morning, heartache, what's new? / / Stop haunting me now. / Can't shake you nohow. / Just leave me alone. / I've got those Monday blues straight through Sunday blues. / / Good morning, heartache, here we go again. / Good morning, heartache, you're the one who know me well. / Might as well get used to you hanging around. / Good morning, heartache, sit down.*

ME ENCANTA ESTAR CONTIGO

Beber champán no me entusiasma nada,
tampoco es que el alcohol sea mi vicio.
¿Y por qué debería ser verdad,
dímelo, que me encanta estar contigo?

A unos cuantos les va la cocaína,
pero seguro que me aburriría
si ese polvo soy yo quien me lo esnifo.
A mí sólo me encanta estar contigo.

Me encanta cada vez
que te veo a mi lado, como ahora.
Me encanta aunque ya sé
que tú evidentemente no me adoras.

Detesto los aviones,
volando por ahí con algún tipo.
Es como no hacer nada.
A mí lo que me gusta es ir contigo.

I GET A KICK OUT OF YOU \ Cole Porter \ I get no kick from champain, / neither alcohol doesn't thrill me at all. / So tell me why should be true / that I get a kick out of you. / / Some get a kick from cocaine. / I'm sure that if I took even one sniff, / that would bore me terrifically too. / But I get a kick out of you. / / I get a kick everytime / I see you standing there before me. / I get a kick though it's clear to me / you obviously don't adore me. / / I get no kick in a plane flying too high, / with some guy in the sky. / It's my idea of nothing to do. / Yeah, I get a kick out of you.



MIGUEL COVARRUBIAS, *The Lindy Hop*, 1936

GEORGIA ON MY MIND

Gorrell / Música:

Georgia, oh Georg

through / just an

keeps Georgia on

oh Georgia, / a son

sweet and clear / a

the pines / / Other

me / other eyes sm

in peaceful dream

leads back to yo

Georgia / no peace

sweet song / keeps

UNA CIERTA ICONOGRAFÍA DEL **JAZZ**

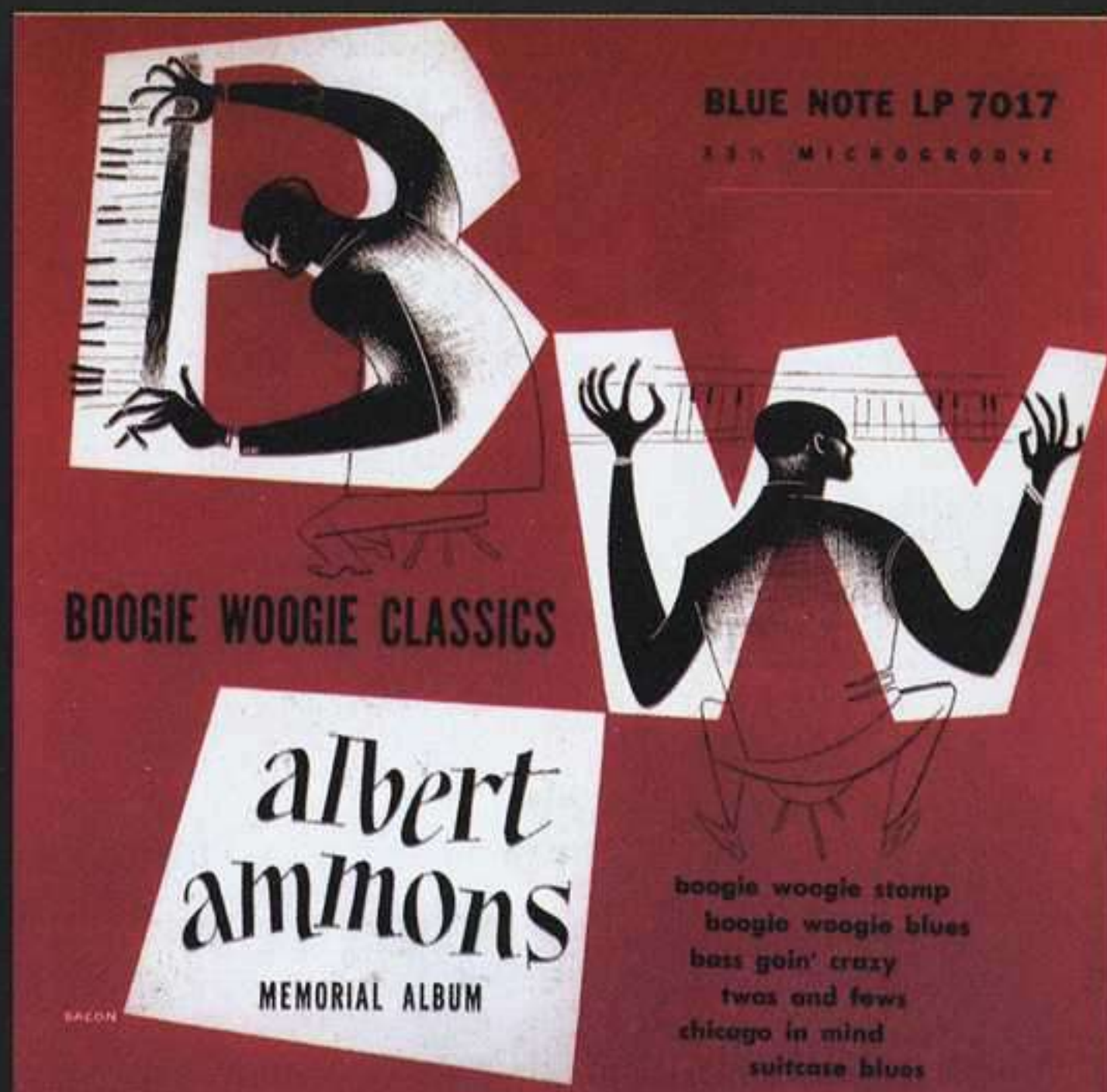
Las portadas de los discos

Federico García Herraiz



Diseño Alex Steinweiss (1944)

La iconografía del jazz guarda relación con diversas artes. Supera el marco de este trabajo la repercusión, explícita o subterránea, que el jazz ha tenido en la pintura, sea figurativa o abstracta¹. Aunque no nos detendremos, solamente dejaré constancia que las expectativas despertadas por otro arte casi coetáneo con el jazz, como es el cine², salvo contadas excepciones - con mayor frecuencia en tiempos recientes, todo hay que decirlo -, no se han visto plenamente confirmadas, por lo que más bien cabe hablar de «flirts» o romances ocasionales. El terreno más fructífero y específico ha sido el de las cubiertas de discos. Allí han coincidido dibujantes, pintores, fotógrafos, diseñadores y grafistas para proporcionar una imagen única y diferenciada del jazz. Es cierto que en otros géneros musicales también se da. Pero en la clásica o música culta de origen europeo no encontramos semejante profusión y diversidad. Y en el pop y el rock, desde la segunda mitad de los sesenta, generalmente se ha cultivado un dudoso gusto por lo abigarrado y kitsch. Como veremos, en el desarrollo de las portadas de jazz coincidieron las necesidades de una industria en expansión y sus avances técnicos con las inquietudes de unos artistas, que supieron adaptar las más significativas corrientes del arte contemporáneo, buscando muchas veces soluciones originales. El punto de partida de este itinerario se inicia en 1940 y comienza a apagarse en el último tercio de los años sesenta, cuando



Diseño Paul Bacon, 1952



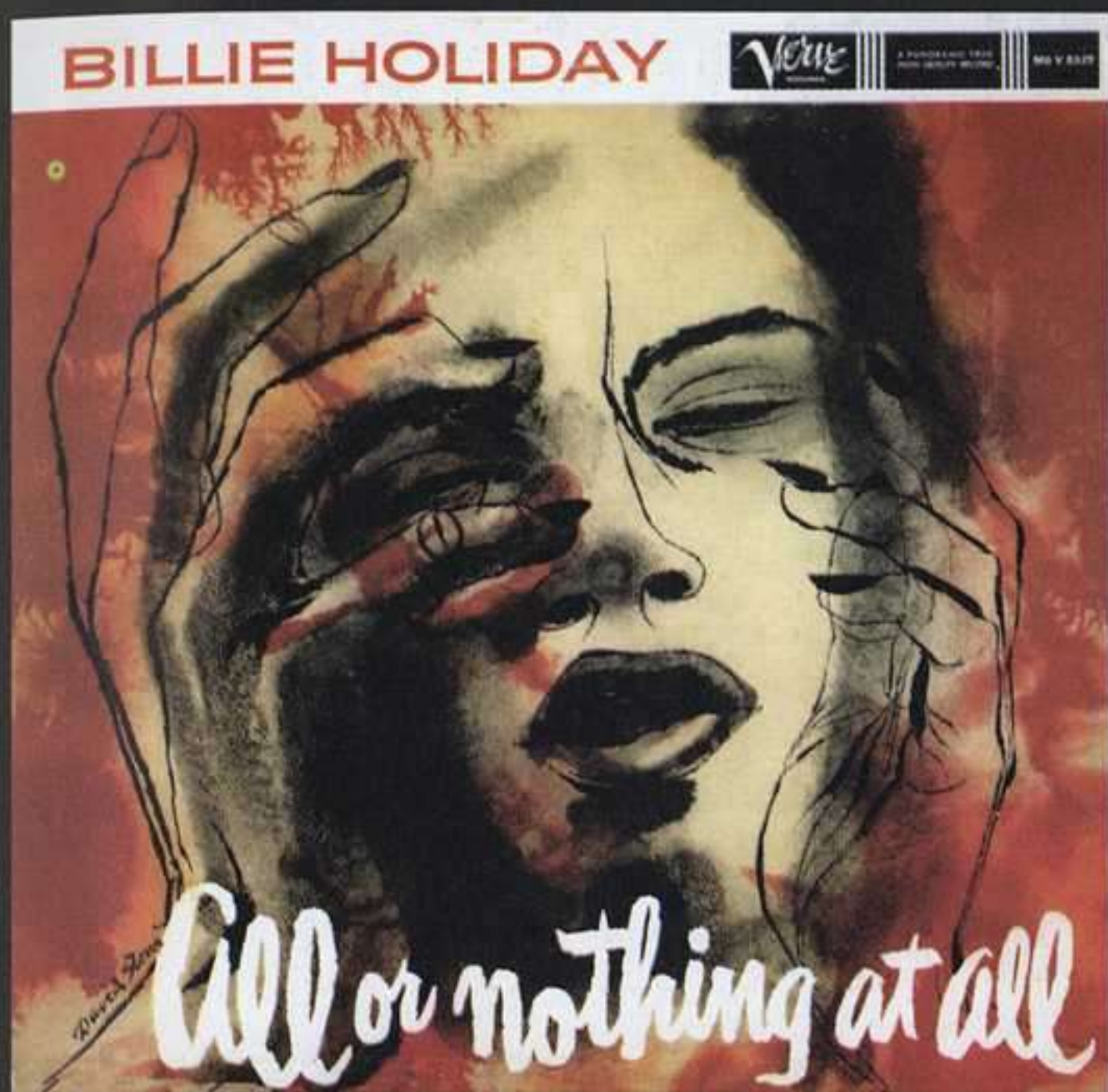
Diseño Jim Flora (1947)

las tendencias psicodélicas y barroquizantes procedentes del rock se impongan. Posteriormente, a partir de 1985, surge el disco compacto y sustituye al elepé. A pesar de los intentos de algunos creadores, el nuevo formato - demasiado reducido - se ha revelado inadecuado y las antiguas portadas de discos de jazz, en el pasado objeto secreto de una minoría de coleccionistas, se incorporan con pleno derecho a la historia del arte y del diseño de este siglo que acaba³.

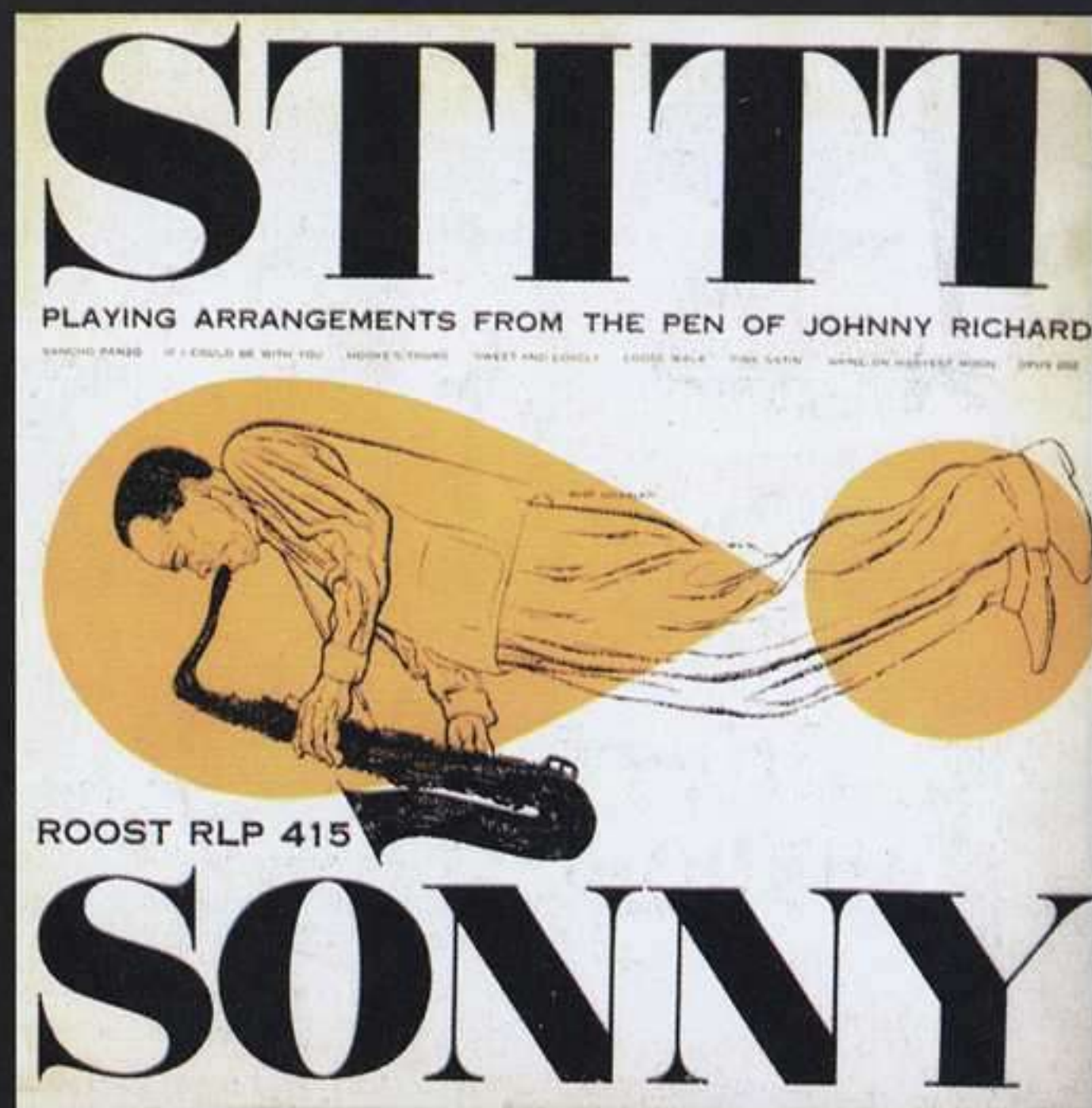
En los años veinte y treinta los discos de 78 rpm iban cubiertos por una funda protectora que dejaba ver la etiqueta central por las dos caras, en donde se concentraba toda la información discográfica y el sello y la numeración. Como estos discos tenían una duración máxima de cuatro minutos por cara, cuando se trataba de obras largas, como un concierto, una sinfonía o un conjunto de arias, se agrupa-

ban varios de ellos en un álbum, que tenía cierto parecido con los que se destinaban a albergar fotografías. Carecían de diseño y su color marrón oscuro y falta de atractivo hacía que fueran conocidos en la profesión como «lápidas».

Todo cambió cuando, en 1940, el joven Alex Steinweiss fue contratado por la casa Columbia como director artístico. Aunque se dedicó primordialmente a diseñar sobre clásica y música popular, también abordó el jazz. Había trabajado con el emigrante austriaco Joseph Binder y a través de él conoció el cartelismo francés y centro-europeo de los años veinte, que truncó la subida del nazismo. Su estilo se caracteriza por el empleo de muy pocos objetos, a los que dota de intencionalidad simbólica y alegórica, casi surreal. Cuando los experimentos de Columbia con el disco de larga duración tengan éxito y salga al mercado el



Diseño David Stone Martin (1959)



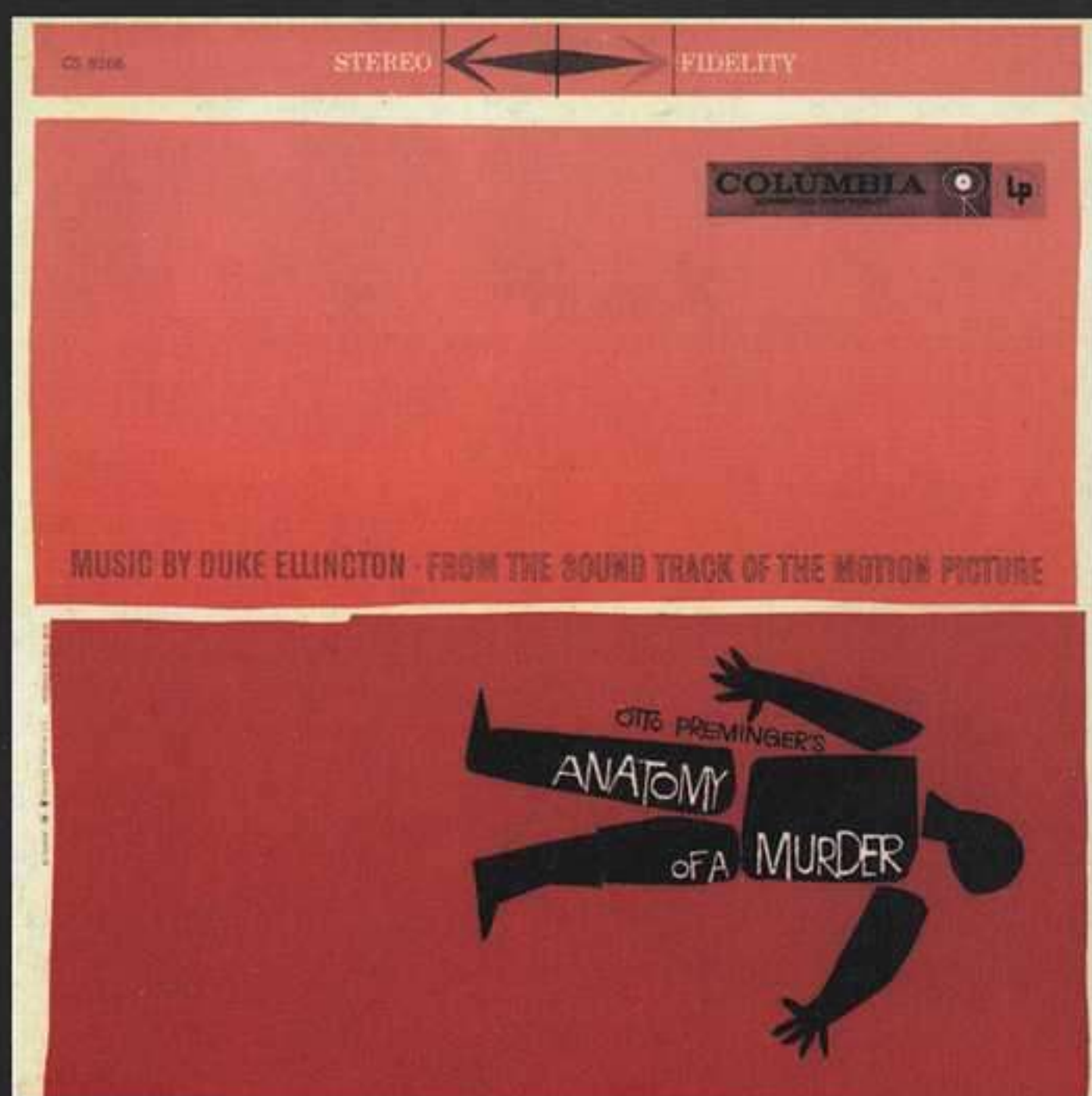
Diseño Burt Goldblatt (1952)

elepé de diez pulgadas a 33 1/3 rpm en 1948, Steinweiss inventa la cubierta de cartón, a la que se pegaba un papel con la marca y numeración arriba y el resto ocupado por el diseño en cuestión. En la parte de detrás, otro papel pegado completaba la información discográfica y posibles comentarios o notas. Había nacido un formato que, con leves alteraciones, inauguró un periodo fecundo en el grafismo de jazz durante la década de los cincuenta y la primera mitad de los sesenta.

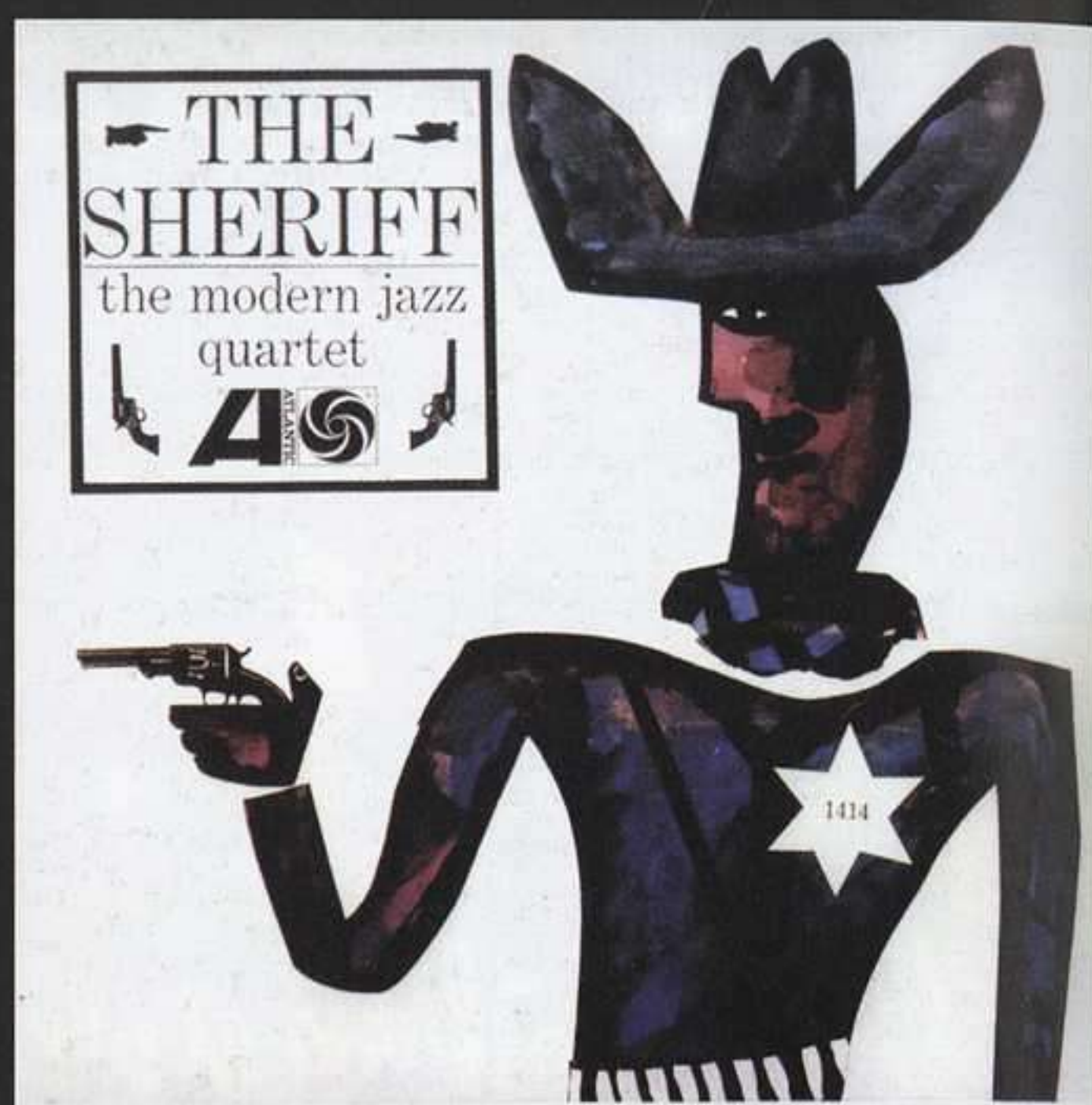
Otros pioneros, como Jim Flora y David Stone Martin, abrieron nuevas perspectivas. Ante el éxito de ventas que Columbia obtuvo con los discos diseñados, aumentó el trabajo y la demanda y Jim Flora entró como director artístico en 1943. Amaba el jazz y se ocupó sobre todo de este género. Las ilustraciones de Flora estaban impregnadas de dinamismo y humor. Translucían la influencia de

los muralistas mejicanos y del arte precolombino. Cuando dejó la compañía, para irse a pintar a Méjico, fue sustituido por Bob Jones. Precisamente él, cuando en los años cincuenta fue responsable artístico de RCA, contrató a Flora para que trabajase por libre en cubiertas de jazz de esta casa. Pero, con la llegada del elepé de doce pulgadas en 1955, se incrementó el uso de la fotografía en detrimento de la ilustración casi pictórica y Flora abandonó esta práctica hacia 1957. Otros se vieron impelidos a esta misma situación incluso antes, como el dibujante Pierre Merlin, un seguidor no literal de Flora y David Stone Martin, que hizo divertidas portadas para la casa Vogue entre 1951 y 1953.

Si la carrera de David Stone Martin fue más longeva se debió a que contó con la protección del productor independiente Norman Granz. Martin era amigo y sufrió la influencia del pintor



Diseño Saul Bass , 1959



Diseño Stanislaw Zagorski (1964)

Ben Sahn (que solamente hizo una portada de jazz, aunque pinturas suyas han sido empleadas en ciertos discos), uno de los más señeros artífices del Realismo Social Americano. Desde que en 1943 empezó a trabajar para el pequeño sello Asch, pasando luego a hacerlo para Granz en sus discos Norgran, Clef y Verve, gozó de una libertad que muchos de sus colegas empleados por grandes compañías no poseían. Su trazo de línea a tinta china o a grafito era totalmente discernible. Asimismo, el uso que hace del color es poco convencional. Tampoco vacilaba en cortar las cabezas u otras partes de la anatomía, que se prolongaban idealmente más allá de los límites de la portada. Aficionado al jazz, reflejaba con humor las peculiaridades de los músicos. Cuando empleaba fotografías, que combinaba con sus dibujos, buscaba soluciones originales. Así, podía emplear como fondo una foto de

masas en blanco y negro, que recordaba al arte soviético, para realzar sobre ella la figura dibujada de un clarinetista tocando.

Excepcionalmente, otros pintores trabajaron en este campo. Entre ellos cabe citar al afroamericano Charles White, que realizó minuciosos retratos de músicos a plumilla y tinta china para el sello Vanguard. Andy Warhol (la caligrafía de su madre, Julia Warhola, también fue empleada en diseños para Prestige por Reid Miles), antes de convertirse en uno de los abanderados del Pop Art, hizo algunos dibujos de jazzmen a mediados de los cincuenta para Blue Note, en la estela de Stone Martin. Otros, como Burt Godblatt, que comenzó en el campo de la ilustración con cubiertas para Roost que denotaban la influencia de Martin, no tuvo especial problema en adaptarse a las nuevas tecnologías. Godblatt es autor de sugestivos colla-



Diseño Josef Albers (1959)



Diseño Robert Flynn (1962)

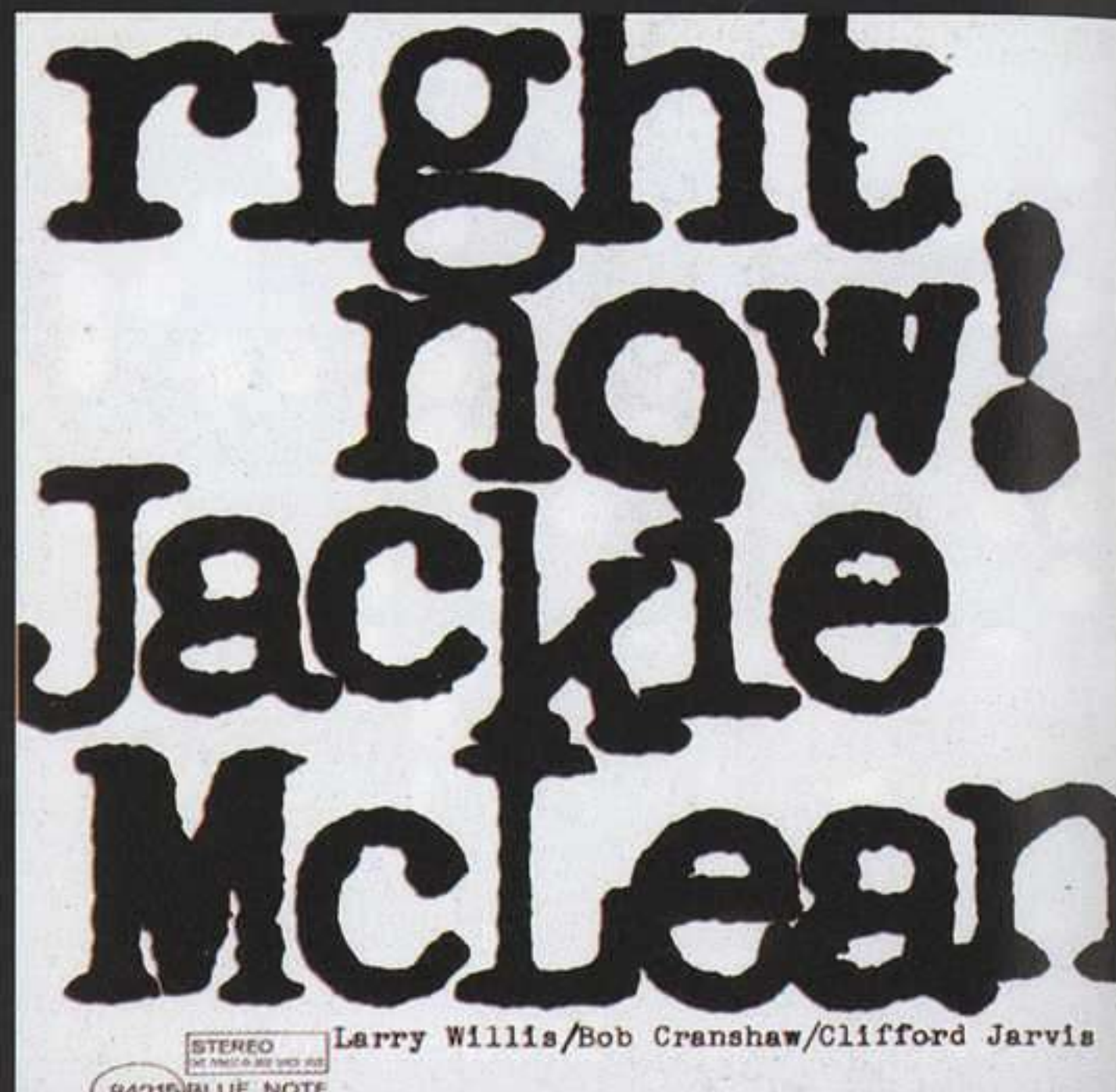
ges a base de fotografías, una especialidad que utiliza siempre de forma creativa. A veces, llega a servirse de placas de rayos X para retratar un instrumento. Otras, utiliza negativos, planos de detalle o vira los colores. Sus estrategias de diseño son muy amplias y personales. Grandes fotógrafos, como Richard Avedon, Eugene Smith, Roy DeCarava, Herman Leonard o Lee Friedlander también dejaron sus obras en cubiertas de jazz. Pero, algunas veces, un mal diseño podía arruinar magníficas fotografías. En ocasiones, eso aconteció con trabajos de Leonard para los sellos de Granz. Pero, cuando un diseñador como Marvin Israel sabía sacar partido a los emotivos primeros planos de jazzmen de Friedlander para Atlantic, el resultado era espectacular.

Si en muchos de los casos que hemos citado nos encontramos con algunas obras de un inequívoco conte-

nido antisegregacionista, no se puede obviar que durante los años cuarenta y cincuenta aún era considerable la discriminación racista, social y económica en Estados Unidos. No era corriente la representación pictórica o fotográfica de los músicos negros, sobre todo si estos no gozaban de fama. A veces se utilizaba la imagen o ilustración de parejas blancas bailando o bebiendo relajadamente para facilitar la penetración de un artista de color en el mercado blanco, en una época en la que a los «race records» había sucedido el «rhythm and blues» como etiqueta que enmascaraba los discos destinados a la población afroamericana. Es mérito, y no pequeño, que muchos diseñadores, ilustradores, fotógrafos y grafistas, que amaban el jazz y poseían cuanto menos una auténtica mentalidad liberal, luchasen por abolir esos injustos prejuicios y garantizar una imagen culturalmente



Diseño S. Neil Fujita 1955



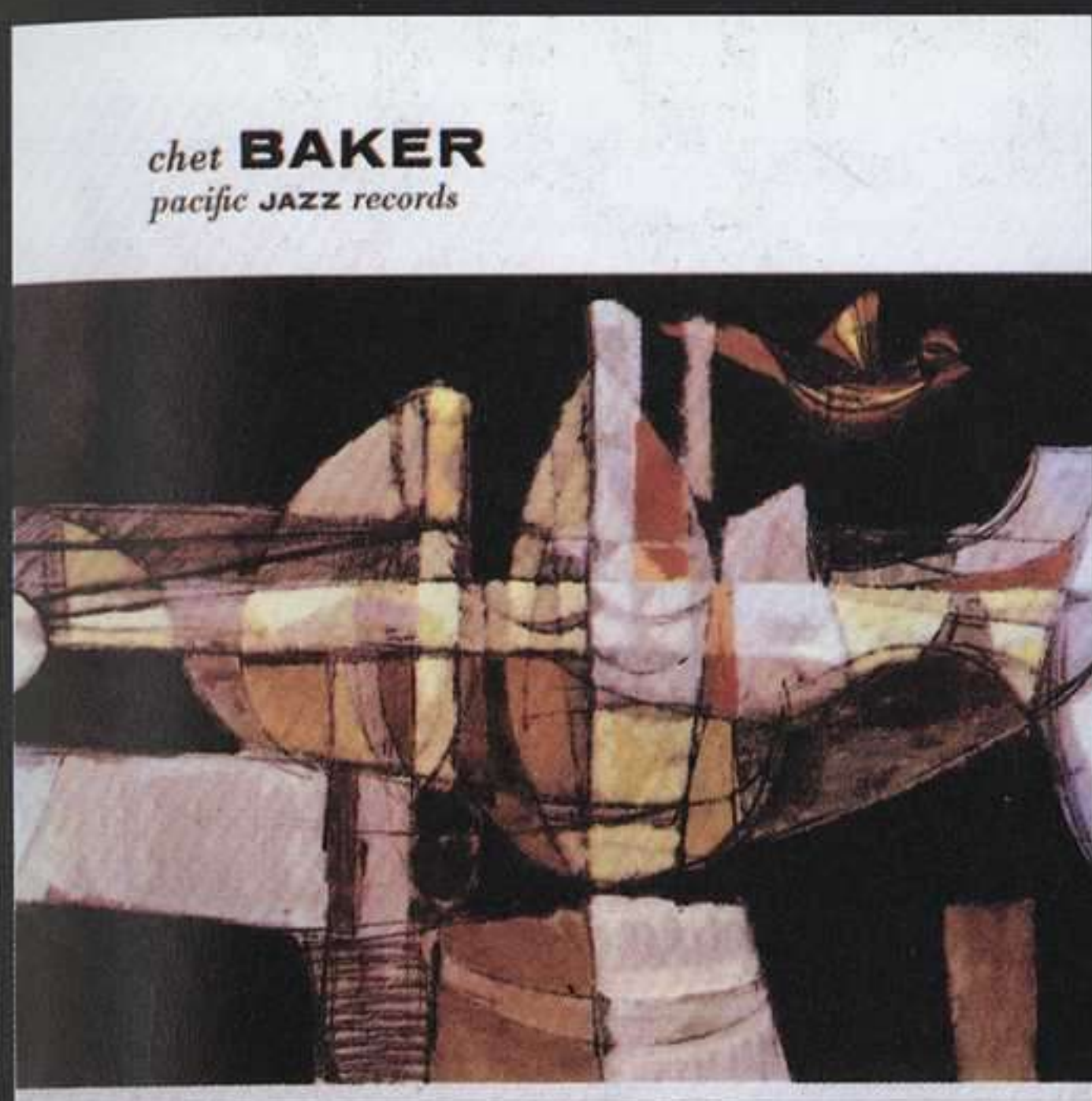
Diseño de Red Miles, 1965

adecuada de estos músicos.

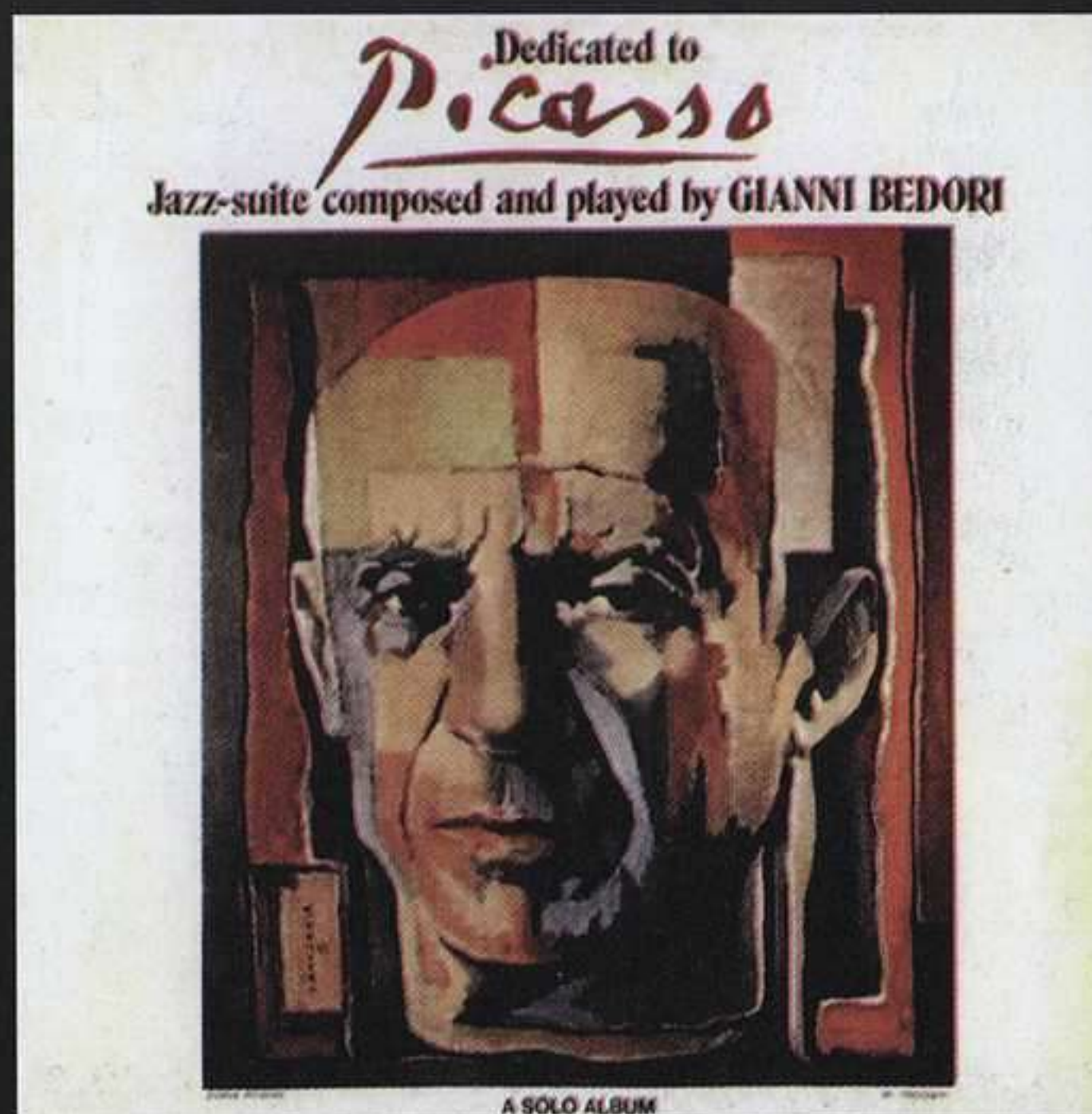
No dejan de ser curiosos e, incluso, divertidos, la panoplia de mecanismos utilizados para «ennoblecere» el jazz. En muchas cubiertas de mediados de los cincuenta aparecen los jazzmen retratados, como si fuera la cosa más natural del mundo, junto a esculturas o pinturas de artistas contemporáneos. El sello Pacific Jazz dedicó una serie de grabaciones de jazz a portadas ocupadas por obras de artistas del área californiana, en cuyo reverso aparecía una fotografía del artista en cuestión, unida a una pequeña biografía, informándose de la posibilidad de adquirir por correo reproducciones de la pintura. En otros casos, se tomaban prestadas obras de pintores famosos, que se pensaba en relación con la música que contenían: así, un paisaje de Venecia, cuasi impresionista, de Turner para la música refinada del Modern Jazz Quartet o el expresionismo abs-

tracto de Jackson Pollock para el vanguardismo free de Ornette Coleman. La vulgarización del surrealismo, sin lugar a dudas el estilo artístico más popular entre los norteamericanos también afectó a las portadas de jazz. Herman Lubinsky, el propietario de Savoy Records, pobló muchos de sus discos de saxofones retorcidos y contrabajos blandos, colgados de las ramas inertes de los árboles. De mayor interés resultan algunos bodegones surrealistas de Ken Deardoff para Riverside, en donde el busto del músico aparece rodeado de objetos aparentemente sin relación. En otros casos, como los retratos de Eva Diana para el pequeño sello independiente Mode, el jazzman aparece en un primerísimo plano, sin instrumento ni clave alguna que lo identifique, como si se tratara de un cuadro familiar harto convencional, al pastel o al óleo.

Las diferencias entre el jazz de la



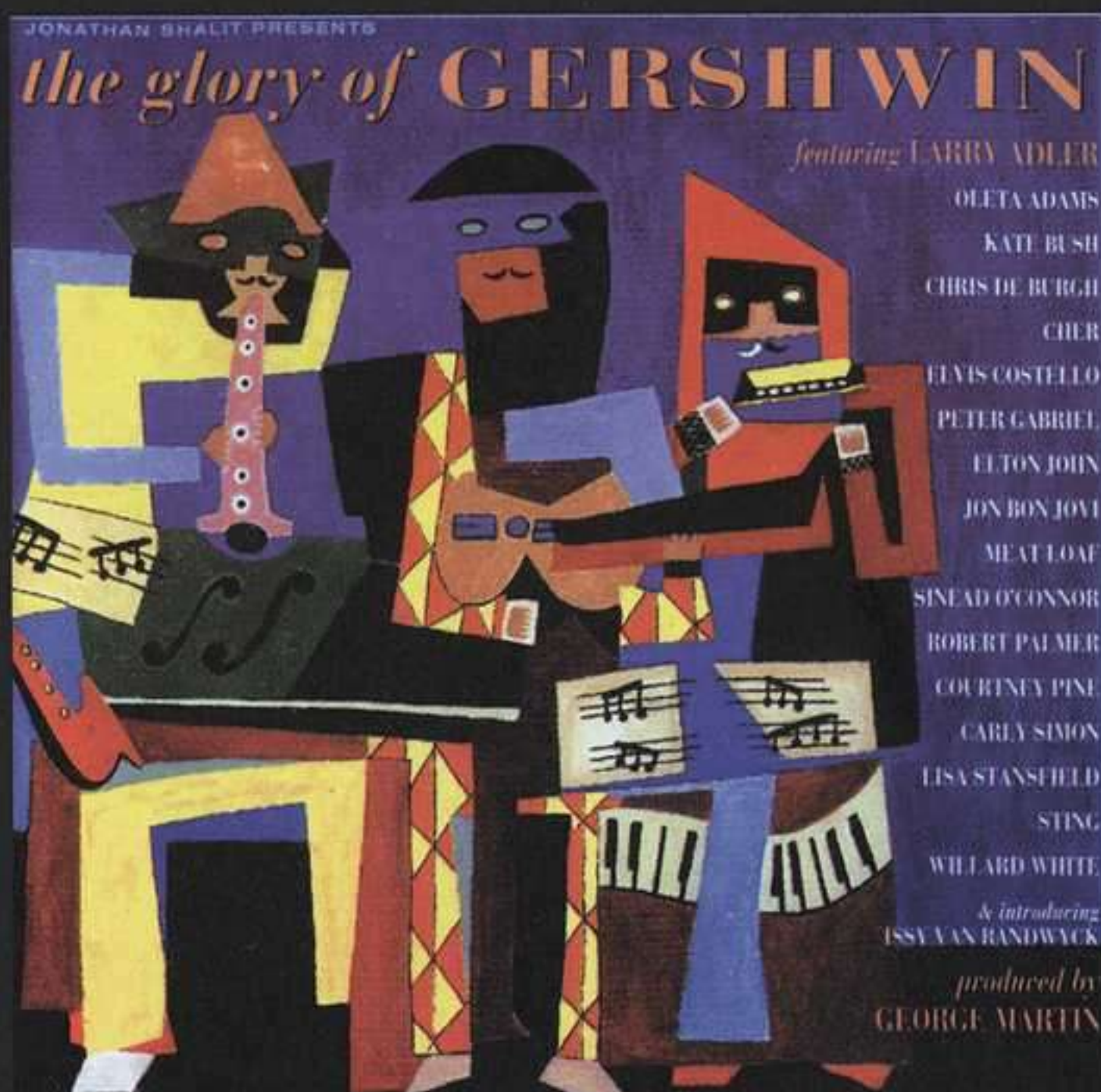
Diseño William Claxton



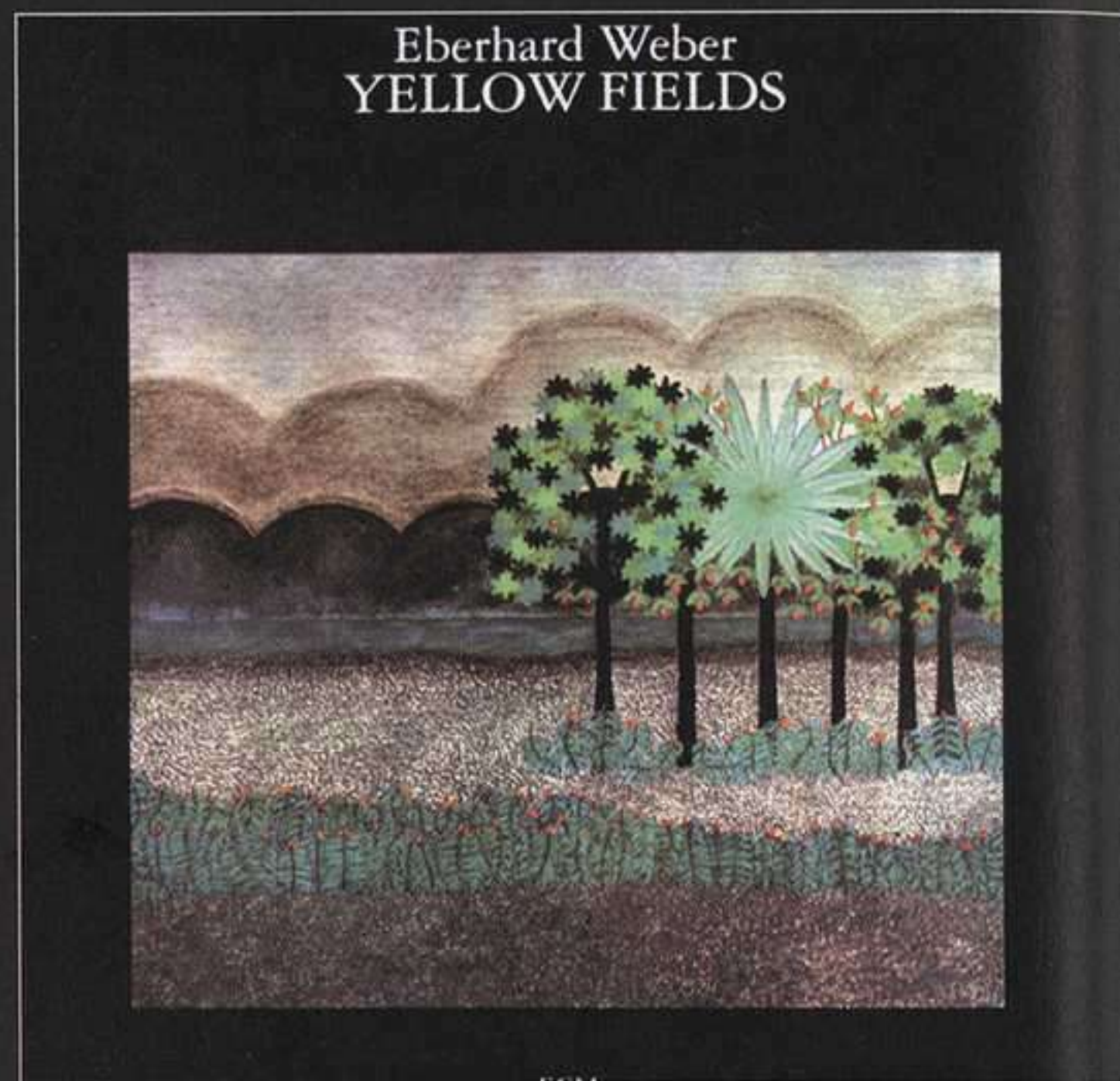
Costa Este y el de la Costa Oeste han encontrado su correlación estética en cuanto a la imagen gráfica en las casas Blue Note y Contemporary. Blue Note fue fundada en 1939 por Alfred Lion y Francis Wolf, dos judíos berlineses que huyeron de la «Solución final». A principios de los cincuenta la responsabilidad de los diseños recaía en Paul Bacon, Gil Melle, Tom Hannan o John Hermansader, que trabajaban asimismo para otros sellos. Particular relevancia para ese momento histórico tienen las atrevidas tipografías utilizadas por Hermansader. Cuando abandonó el trabajo, recomendó a su ayudante Reid Miles para que se responsabilizase del diseño. Lo sorprendente es que Miles corría a la tienda de la esquina para cambiar sus sofisticadas portadas por discos de música clásica. Miles como diseñador y Francis Wolf como fotógrafo establecieron la imagen diferenciada de

Blue Note entre 1956 y 1967. Como diseñador estaba muy influido por la Bauhaus y las soluciones que adoptaba eran inusuales. Si consideraba que la foto de Wolf no era suficientemente buena o tenía en mente otra resolución, podía virarla a varias tintas (si era en blanco y negro), cortarla o reducirla al tamaño de un sello de correos, jugando humorísticamente con variantes y asociaciones tipográficas muy originales o repeticiones asimétricas con diferentes colores. O se le ocurría utilizar la foto a lo ancho, como si estuviésemos ante una pantalla cinematográfica. Era siempre sorprendente y creativo.

En el otro extremo, las fotos y diseños de William Claxton, que frecuentemente trabajaba en asociación con Robert Guidi, para Pacific y Contemporary, traslucen la vitalidad, alegría y satisfacción de la soleada California. Los jazzmen son fotografiados muchas



Jon Youngs 1994



Diseño Maja Weber, 1984

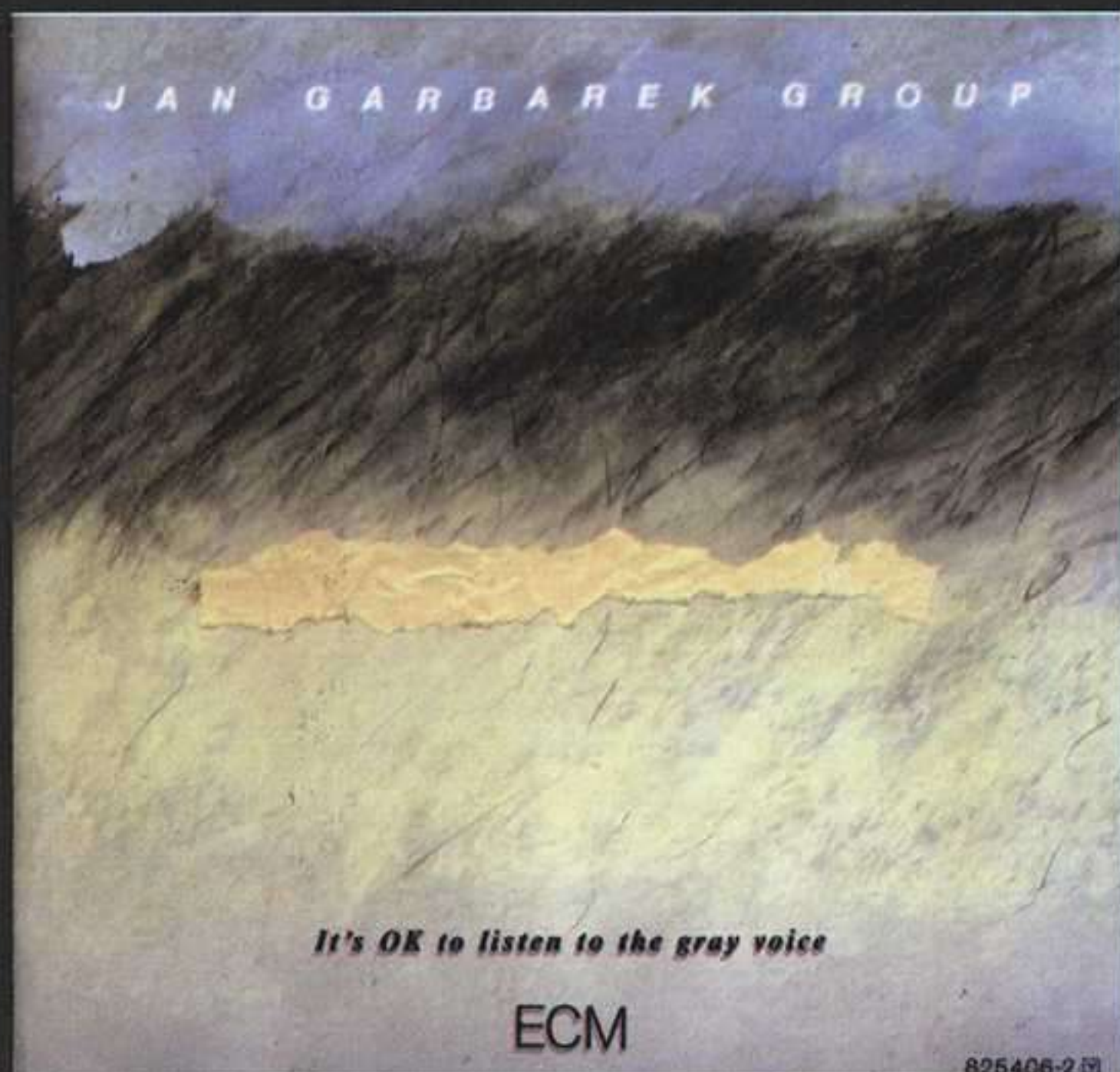
veces en veleros, ferias, jugando al golf o en el desierto, a la manera de un pistolero del «far west», con el saxo como arma. En ocasiones se recurre a bellas modelos. Un ulterior avance en el lujo y abundancia de medios lo representan las dobles cubiertas de Impulse, de cartón duro, con sus elegantes lomos negros y anaranjados, que se abren como un libro, tan atractivos por el exterior como por un interior repleto de fotografías y texto. Su autor fue el diseñador Robert Flynn, de la agencia Viceroy, que frecuentemente trabajaba en colaboración con el fotógrafo Charles Stewart. En los sesenta el Pop Art también dejó alguna portada, como el diseño de Stanislaw Zagorski para el disco «The sheriff» del Modern Jazz Quartet y el de Michael Matalak para «It's All Right» de Wynton Kelly.

Cuando sobrevenga la decadencia, a finales de los sesenta y durante los setenta, la proliferación de sellos inde-

pendientes en Europa en algunos casos jugará a favor del diseño. Entre ellos, dos han cultivado una particular imagen de marca. La casa alemana ECM, de Manfred Eicher, tiene especial debilidad por paisajes abstractos, que son verdaderas naturalezas muertas. Y, también, cuida sobremanera la tipografía. Los suizos de Hat Hut / Hat Art se han preocupado de experimentar con el concepto de embalaje, en un avance de lo que sería el disco compacto. Asimismo, utilizan la hoja de cuaderno, de múltiples casillas y líneas subdivididas, como objeto de diseño. Hay más, pero sería prolijo enumerarlos. Ahora que el diseño gráfico en cuanto al jazz ya pertenece a la historia, abundan las publicaciones y monografías que recogen a los artistas más significativos y en muchos lugares se celebran exposiciones de relieve⁴. Si esta sucinta aproximación ha despertado en el lector no familiarizado la



Christine Paxmann, 1985



Diseño Barbara Wojirsch, 1984

curiosidad, habrá conseguido su objetivo. Pues muchas cubiertas de jazz son una fuente de placer estético, en estricta conformidad con esa música que amamos y que se conoce como jazz.

¹ Si se quiere información sobre la relación entre el jazz y las Bellas Artes, se puede acudir a los capítulos correspondientes en Gérald Arnaud y Jacques Chesbel: «Los Grandes Creadores del Jazz». Ediciones del Prado, Madrid, 1993.

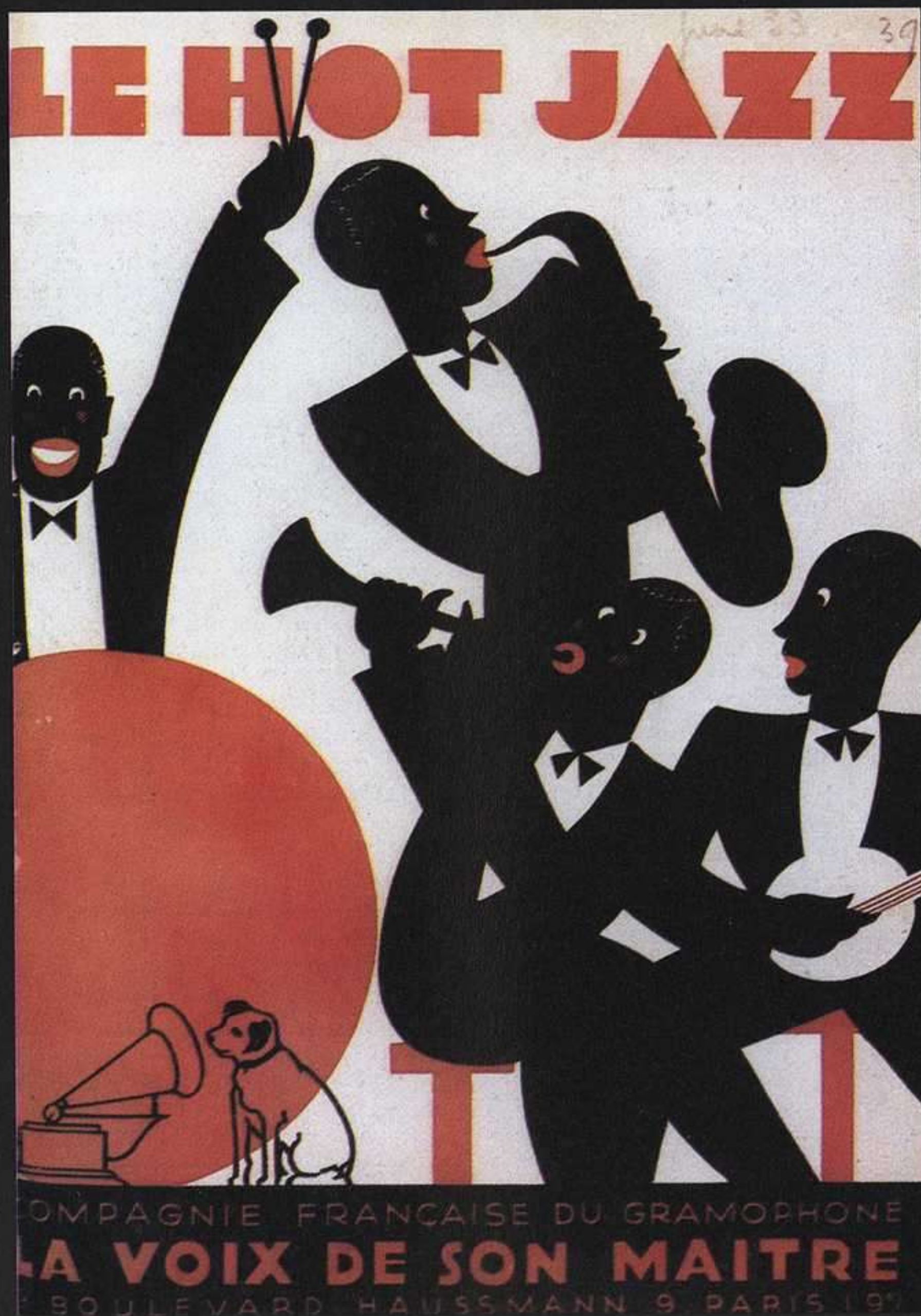
² Ver los estudios de José Luis Guarner, Federico García Herraiz y otros, en «Imatges del Jazz». Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1991.

³ Existen tesis doctorales, como la de Martina Schmitz: «Album Cover. Geschichte aun Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940». Scaneg, München, 1987.

⁴ Entre las que se han celebrado, destaca la que tuvo lugar en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), entre el 14 de enero y el 28 de marzo de 1999. Si no pudieron verla, vale la pena conocer su catálogo: «Jazz Gráfico. Diseño y fotografía en el disco de jazz (1940-

1968)», tanto por los textos como por las reproducciones de las obras de los principales artistas citados.

EL DISEÑO GRÁFICO EN EL **JAZZ**



Le hot Jazz, Publicidad de la Compagnie Française de Gramophone, La voz de su amo, París, Francia, 1920



Portada de la revista *Vanity Fair*, USA, Enero, 1928

THEATRE DES CHAMPS ELYSEES

AV. MONTAIGNE



PORTERIN

JONNY MENE

**LE CELEBRE
OPERA
MODERNE**

LA DANSE

18. 21. 23. 25. 26. 27. 28. 29 ET 30 JUIN 1928.

CREATION AD. SENECHAL MENE

Jonny Mene, *La Danse*, Paris, Francia 1928

Für Jazz-Hot- und Swing-Freunde

JAZZ

in
THEORIE
und
PRAXIS

Leitung: **Dr. Schulz-Köhn**
NWDR, KÖLN • AFN • BFN

Mitwirkende: Hot-Club Düsseldorf • Hot-Club Köln

SONNTAG • 22.8.48 • 17 Uhr

Solingen-Tanzschule Waluga • Katterbergstraße • Evng. Grundstr.

EINTRITT: 2.- DM Vorverkauf: Die Brücke
Sol-Ohligs • Düsseldorfstraße.

Jazz in Theorie und Praxis, Solingen, Alemania, 1948

CH. DELAUNAY 49

INTERNATIONAL JAZZ FESTIVAL

PARIS
8-15 may 1949

INFORMATIONS

Festival Internacional de Jazz, París, Francia 1949

FESTIVAL
INTERNATIONAL
1949

CH. DELAUNAY

Festival Internacional de Jazz, París, Francia 1949

**DUKE
ELLINGTON
AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA**

BLACK AND TAN

with **FREDI WASHINGTON**
Near Ellington Play "Mood Indigo" and "Black and Tan Fantasy"

Versión cinematográfica, *Black and Tan Fantasy*
Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra



Jazz Ensembles, Rusia



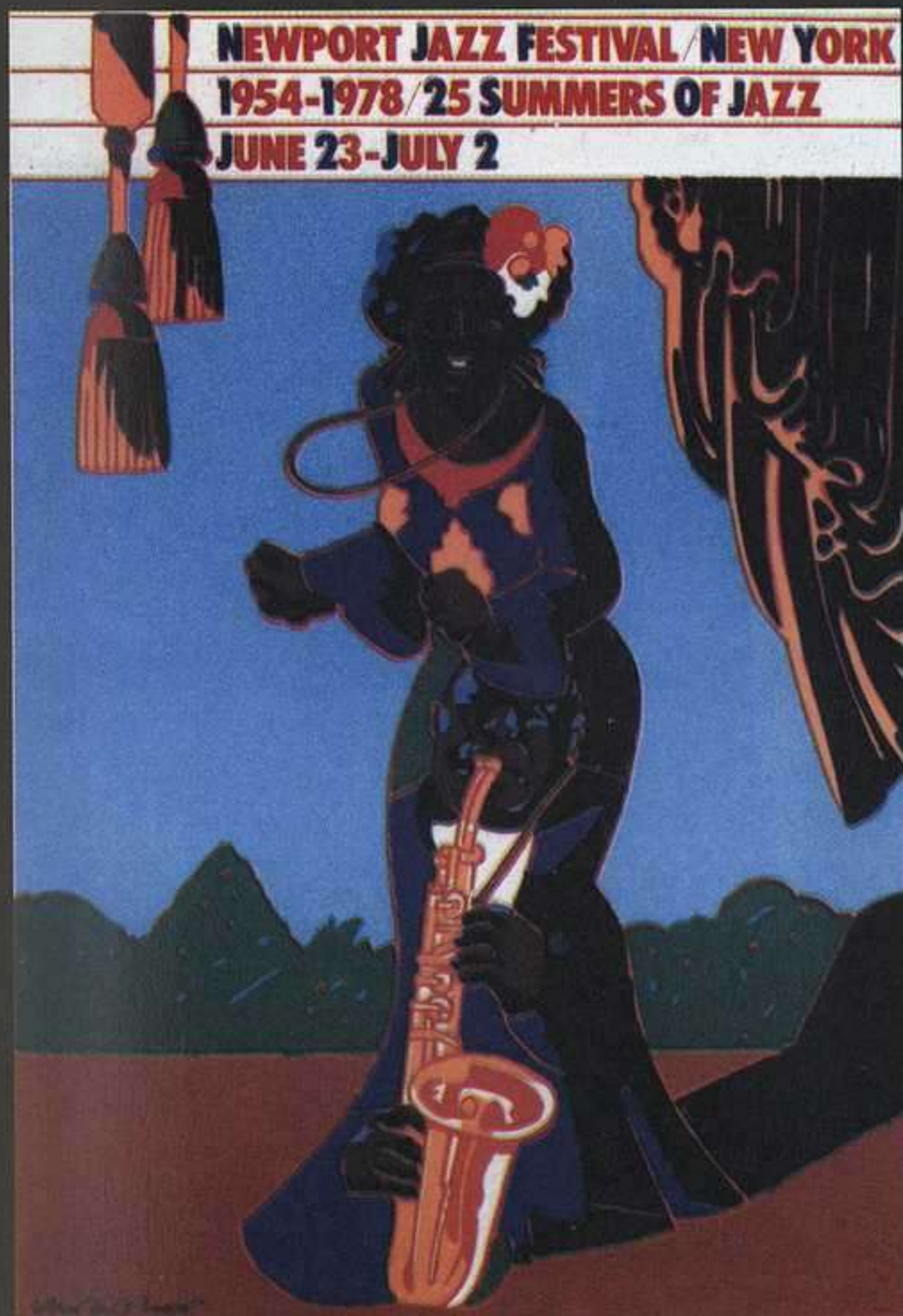
Festival de Jazz de Frankfurt, Alemania
 Diseño MICHEL / KIESER, 1955



Festival de Jazz de Berlin, Alemania
 Diseño GÜNTHER KIESER, 1980



Festival de Jazz de Berlin, Alemania
 Diseño GÜNTHER KIESER, 1986



Festival de Jazz de Newport, USA, 1978



Festival de Jazz en Kalisz, Polonia
 Diseño A. PAGOWSKI, 1982



Festival *Jazz Jamboree*, Varsovia,
Diseño R.OLBINSKI, 1981



Nancy Jazz Pulsations, Nancy, Francia, 1982



Jazz in the movies, Alemania. Diseño HANS HILMANN



Circuito Provincial de Jazz, Málaga
Diseño MIGUEL RAMOS, 1997

Lunes, 19
Fabio Miano Trio con
Perico Sambeat y Kurt
Rosenwinkel

Martes, 20
Jam Session '99
Nicholas Payton, Terell Stafford, Jesse Davis,
Eric Alexander, Harry Allen, Peter Washington,
Mulgrew Miller, Peter Bernstein y Kenny
Washington

Miércoles, 21
Danilo Pérez Trio

Jueves, 22
Eddie Palmieri Latin Jazz
& Salsa Tentet

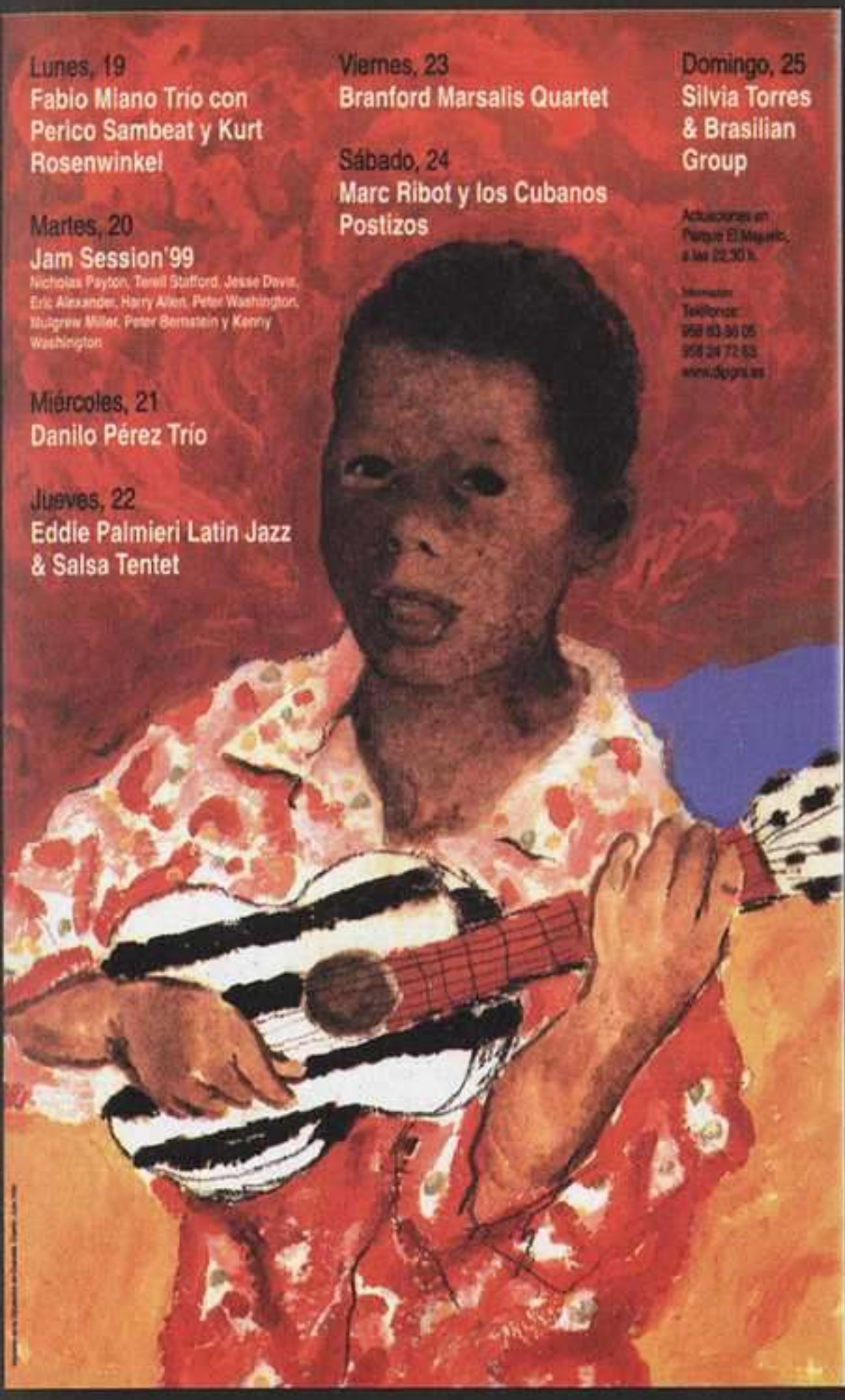
Viernes, 23
Branford Marsalis Quartet

Sábado, 24
Marc Ribot y los Cubanos
Postizos

Domingo, 25
Silvia Torres
& Brazilian
Group

Actuaciones en
Parque El Magico,
a las 22:30 h.

Web: www.djgpa.es
Teléfono: 958 63 50 05
958 24 72 53

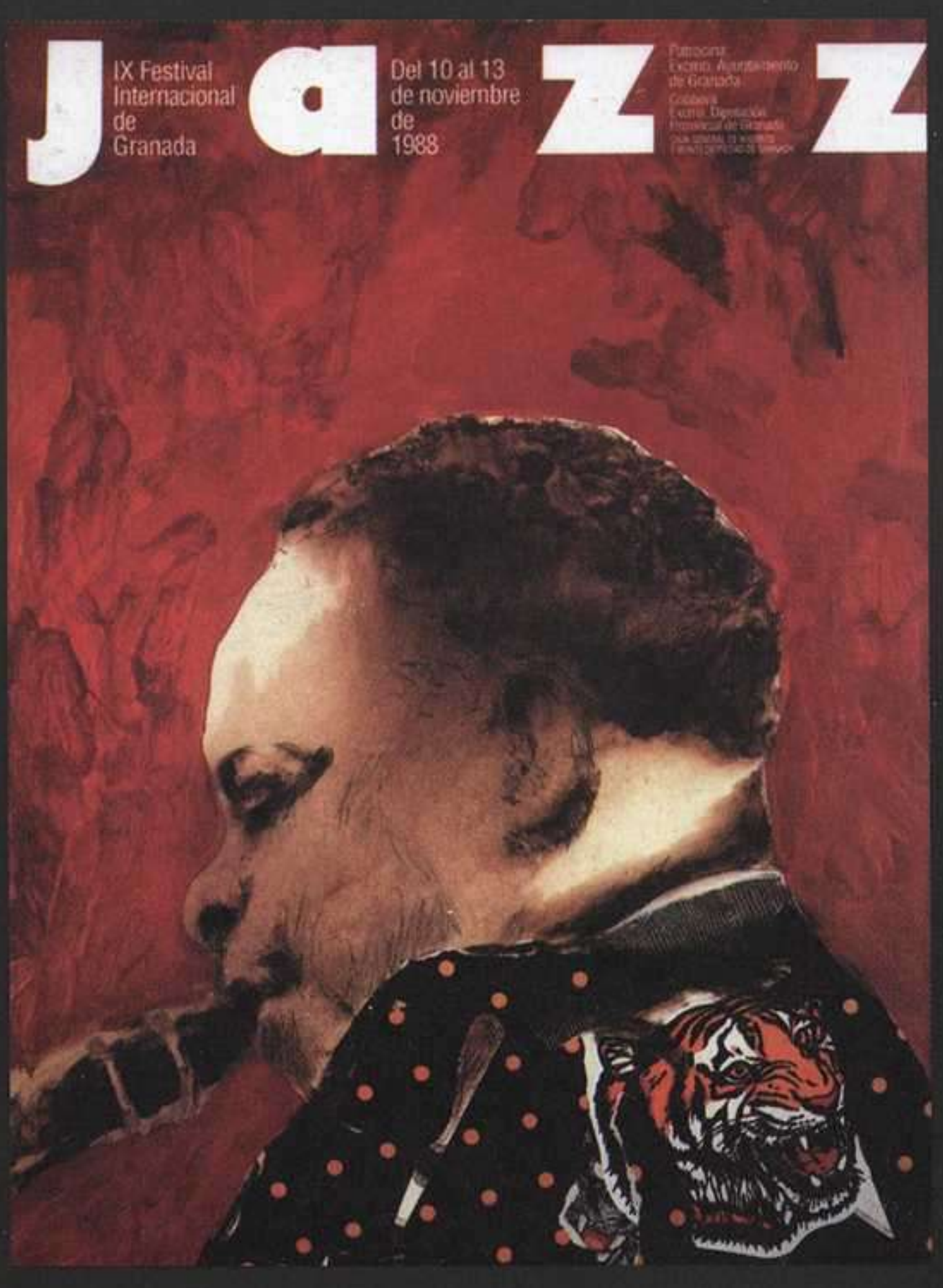


Jazz en la Costa, Granada. Diseño JUAN VIDA, 1999

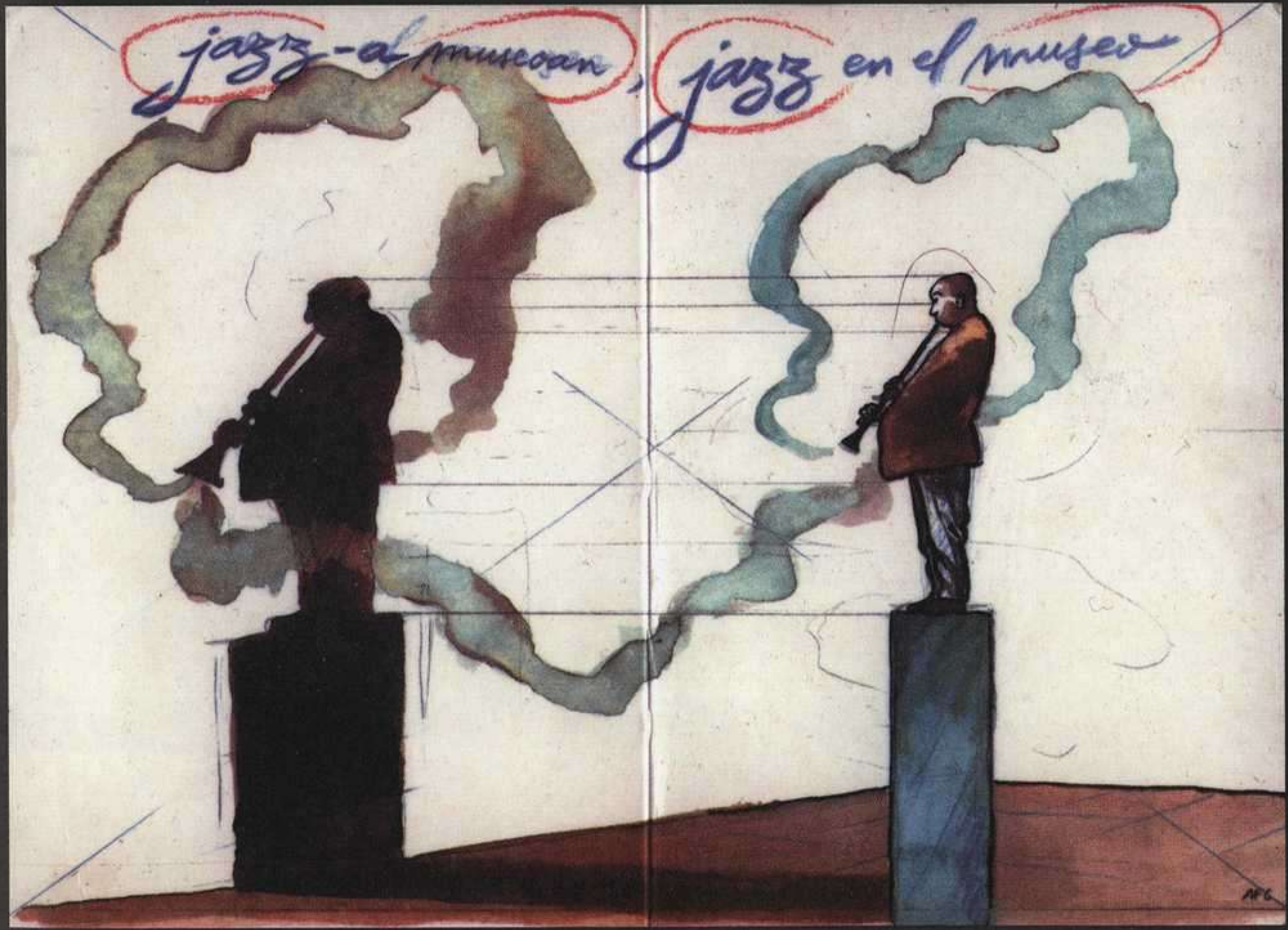
Jazz
IX Festival
Internacional
de
Granada

Del 10 al 13
de noviembre
de
1988

Patrocinado
por el Ayuntamiento
de Granada
Colabora
la Junta de Andalucía
Provincia de Granada
para el desarrollo de la cultura
y el turismo



IX Festival Internacional de Jazz de Granada, Diseño JUAN VIDA, 1988



Jazz en el Museo, Vitoria, 2000



VIC GENTILS, *Ray Charles*, 1974



MARK FABER, *Black & Tan*, 1994



LORENZO SAVAL, *FoxTrot*, 1994



JOSEF BEUYS



CAJA MADRID
FUNDACION

Plaza Celenque, 2
28013-MADRID
Tel.: (91) 379 10 83
Fax: (91) 379 20 20

Conservación del PATRIMONIO Histórico Nacional


Promoción y difusión de la MÚSICA en España

Ayuda a la INVESTIGACIÓN

Patrocinio, promoción y DIFUSIÓN CULTURAL

Programa de EXPOSICIONES en la Sala de las Alhajas

Fundación Caja Madrid



El arte necesita una mano que lo cree...

...y otra que lo apoye.



Banco
Santander Central Hispano

Índice de ilustraciones



PABLO PICASSO en Vallauris



JOSÉ HURTADO DE MENDOZA *Banda de Jazz Negra, 1918*

- 1 Charles Demuth, *Negro Jazz Band*, 1916
- 4 Paul Grun Waldt, *Varieté*, 1925
- 5 Michael Schilp, *Figura con saxofon*, 1987
- 8 Roberto Matta, *Jazz I y II*, 1975
- 9 Jean Dubuffet, *Gran Jazz Band*, 1944
- 16 Romare Bearden, *In e Sharp*, 1981
- 17 Steve Boswick, *Duke Ellington*
- 21 Craft, *Billie Holiday*
- 24 Jackson Pollock, *Night Sounds*, 1944
- 25 Dominic Snyder, *Cubist Rhapsody*, 1986
- 29 Norman Lewis, *Sketch to Charlie Parker*, 1949
- 32 Kenneth Noland, *Via Blues*, 1967
- 33 David Hockney, *El cha cha...*, 1961
- 37 Annemieck Vos, *Miles Davis*
- 41 Roland Helmus, *Solo*, 1967
- 44 Juan Béjar, *Vestido para la ocasión*, 1991
- 45 Letizia Pitigliani, *Morning note*, 1989

- 46 Paul Whiteman, *dibujo*, 1926
- 48 Francis Picabia, *Chanson nègre I*, 1913
- 49 Noel Rockmore, *Memory of Punch Miller*, 1963
- 52 Jenő Gabor, *Jazz Band*, 1935
- 53 Nicolas de Stael, *Le Musiciens*, 1953
- 56 Robert Delaunay, *Ritmo*, 1940
- 57 Man Ray, *Jazz*, 1919
- 59 Eugene Smith, *As from my window...*, 1957
- 60 Archibald J. Motley Jr, *Above Blues*, 1929
- 61 Archibald J. Motley Jr, *Hot Rhythm*, 1961
- 64 Helge Leiberg, *Pianist*, 1986
- 65 Rainer Fetting, *Ed Mabutú Tanz*, 1983
- 66 Paul Colin, *Revue Negre*, 1925
- 67 John Altoon, *Chet Baker*



WASSILY KANDINSKY, *Composición en verde*, 1923



ANDRÉ LHOTE *Juillet à Avignon*, 1923

- 138 Joseph Guinovart, *Blues*, 1951
- 139 William Tolliver, *Transcendent of the blues*, 1992
- 145 Sacha Chimkewitch, *s/t*, 1984
- 148 Stuart Davis, *Pad nº4*, 1947
- 149 Piet Mondrian, *Broadway boogie woogie*, 1943
- 153 Henri Matisse, *Icarus (Plate VIII from jazz)*, 1947
- 156 Raymond Saunders, *Blues, red yellow*, 1990
- 172 Antoni Tàpies, 1952
- 176 T. Fujiyama
- 180 Manuel Carmona, *Jazz*, 2000
- 181 José Moreno Villa, *Dibujo*, 1928
- 219 Aizawa, *Dibujo*
- 221 Andy Warhol, 1956

- 68 Andre Brasilier, *Musique à Monte Carlo*, 1985
- 69 Andre Brasilier, *Piano a New York*, 1987
- 72 Díazdel, *La cantante calva*, 1999
- 73 Díazdel, *Machito IV*, 1998
- 76 Ben Shan, *Chicago*, 1955
- 80 Gonzalo Cienfuegos, *Jazz Dancer*, 1995
- 129 Jean Michel Basquiat, *Max Roach*
- 128 Otto Dix, 1927-28
- 130 Otto Dix, 1928
- 131 Otto Dix, *An die Schönheit*, 1922
- 134 Morton Roberts, *Marching Band*
- 135 Hughie Lee Smith, *Slum song*, 1960



PALMER SCHOPPE, *Red Hot n blue*, 1942



CLAUDE IVEL, *King Joe*, 1974



J. MICHAEL HOWARD, *We came to play*, 1992



BILLY DEE WILLIAMS, *Oop-pop-a-da*, 1994

- 271 Miguel Covarrubias, *The Lindy Hop*, 1936
- 290 Vic Gentils, *Ray Charles*, 1974
- 290 Mark Faber, *Black & Tan*, 1994
- 290 Lorenzo Saval, *Fox Trot*, 1994
- 291 Josep Beuys
- 294 Hurtado de Mendoza, *Banda de Jazz Negra*, 1918
- 295 Wassily Kandinsky, *Composición en verde*, 1923
- 295 André Lhote, *Julliet à Avignon*, 1923
- 295 Palmer Schoppe, *Red Hot n*, 1942
- 296 Claude Ivel, *King Joe*, 1974
- 296 J. Michael Howard, *We came to play*, 1992
- 296 Billy Dee Williams, *Oop-pop-a-da*, 1994
- 297 Maurizio Boverini, *Charles Mingus*
- 297 Hermenegildo Sabat, *Oscar Peterson*
- 297 Lia Kaufman, *Mildred Bayley*
- 298 Sam Middleton, *Jazz Impression n°2*, 1979

FOTOGRAFÍAS

- 2 *Miles Davis (ojos)* foto Luciano Viti
- 6 *Dancing Trumpets* foto William Claxton
- 10 *Louis Armstrong*
- 12 *Satchmo backstage* foto William Gotlieb
- 13 *Bix Beiderbecke*
- 18 *Duke Ellington*
- 19 *Duke Ellington* foto William Claxton
- 21 *Billie Holiday*
- 25 *Sarah Vaughn* foto Herman Leonard
- 28 *Chet Baker*
- 34 *John Coltrane*
- 39 *Dizzy Gillespie* foto Herman Leonard
- 42 *5 A.M.* foto Gjon Mili
- 54 *Thelonious Monk* foto Eugene Smith
- 62 *Times Square, New York* foto William Claxton
- 134 *Jack Kerouac* foto Allen Ginsberg
- 139 *Miles Davis*
- 147 *Billie Holiday*
- 150 *Lester Young*
- 151 *Sonny Rollins*
- 155 *Allen Ginsberg*
- 152 *Cable Street, London 1947*
- 160 *Benny Goodman* foto Robin Douglas -Home
- 162 *Bandas de Jazz 1900-1920*
- 164 *Josephine Baker*
- 167 *Damas de burdel, New Orleans años 20*

- 171 *Charlie Parker* foto Herman Leonard
 196 *Jack Kerouac* foto Allen Ginsberg
 202 *Duke Ellington* foto Guy Le Querrec

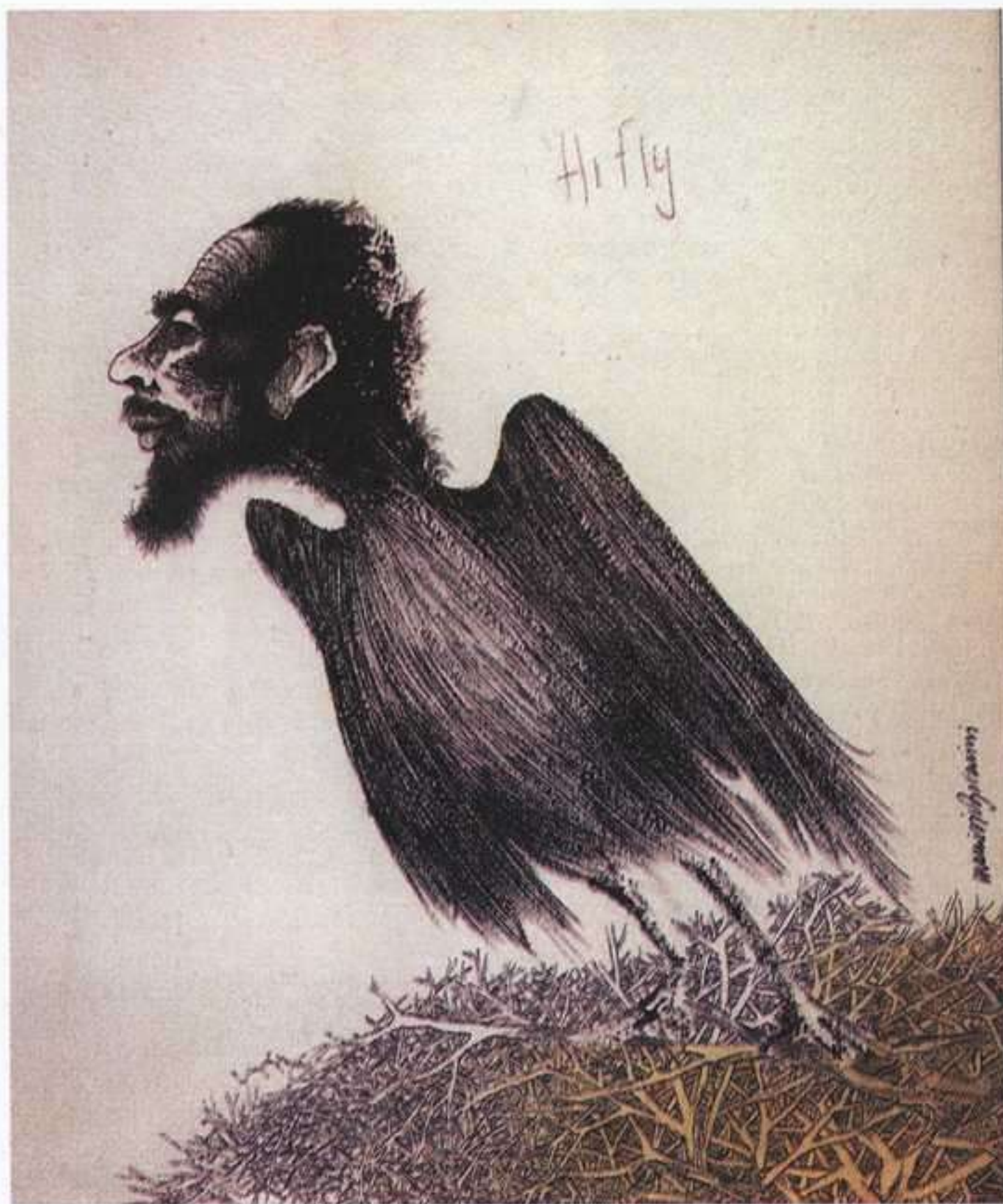
- 207 *Duke Ellington*
 210 *Cecil Taylor*
 223 *Luciana Souza*

ÁLBUM fotos HERMINIA SIRVENT

- 230 *Abbey Lincoln*
 232 *Danilo Pérez y David Sánchez*
 232 *Lester Bowie*
 233 *Roy Hargrove*
 234 *Tete Montoliu y Teddy Edwards*
 235 *Stan Getz*
 236 *Billy Higgins*
 237 *Randy Weston*
 238 *Stéphane Grappelli*
 239 *Antonio Hart*
 240 *Joe Henderson*
 241 *Ray Anderson*
 242 *Miles Davis*
 244 *Joshua Redman*
 245 *Gary Thomas*
 246 *Dizzy Gillespie*

- 294 *Pablo Picasso en Vallauris*
 299 *Al Jarreau* foto Susan Jarreau

© de las obras autorizadas, VEGAP, Madrid, 2000
 © Man Ray Trust, VEGAP, Madrid, 2000
 © Piet Mondrian 2000, Mondrian Holtzman Trust, c/o VEGAP, Madrid, 2000



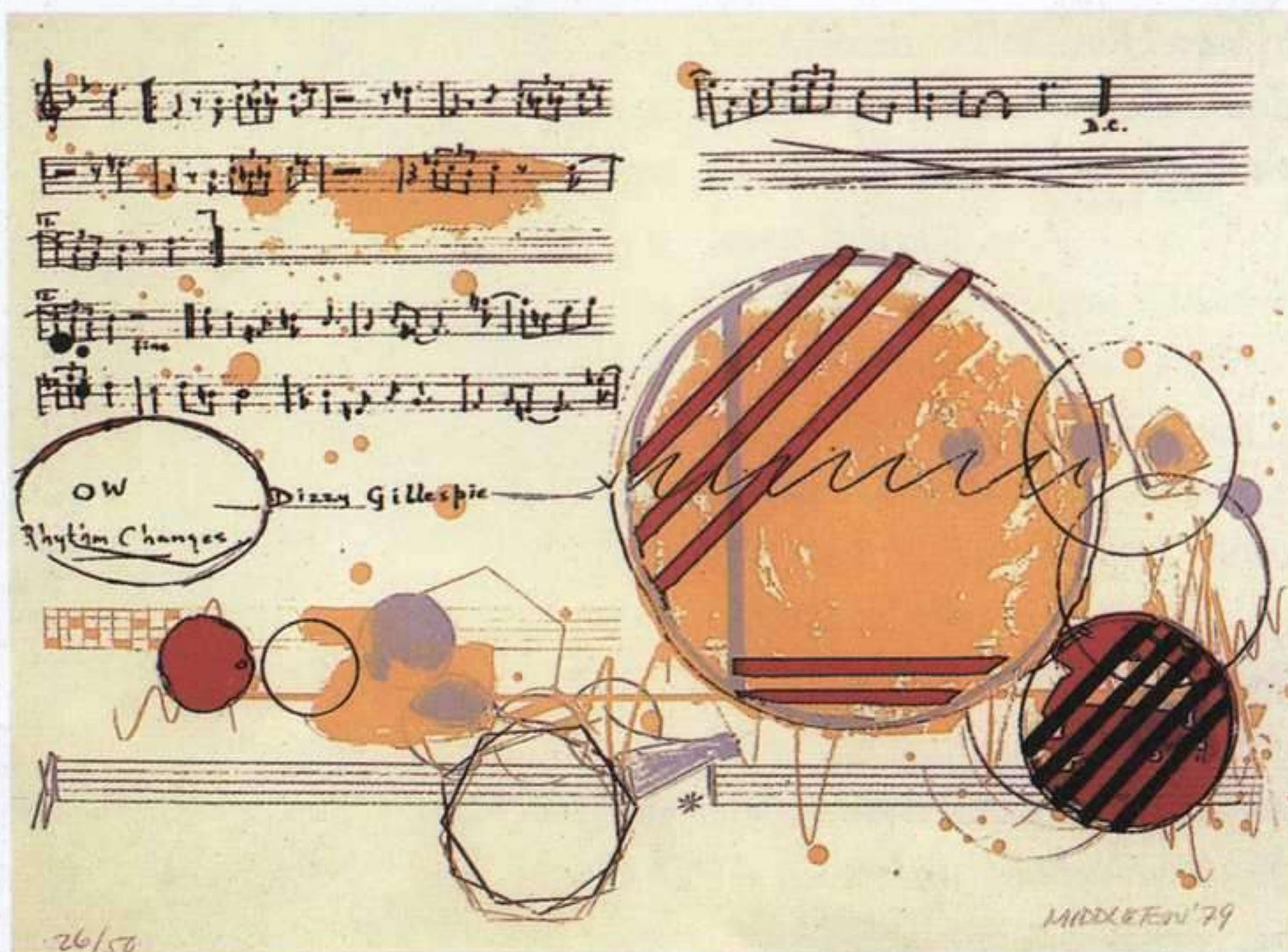
MAURIZIO BOVARINI, *Charles Mingus*



HERMENEGILDO SABAT, *Oscar Peterson*



LIA KAUFMAN, *Mildred Bailey*

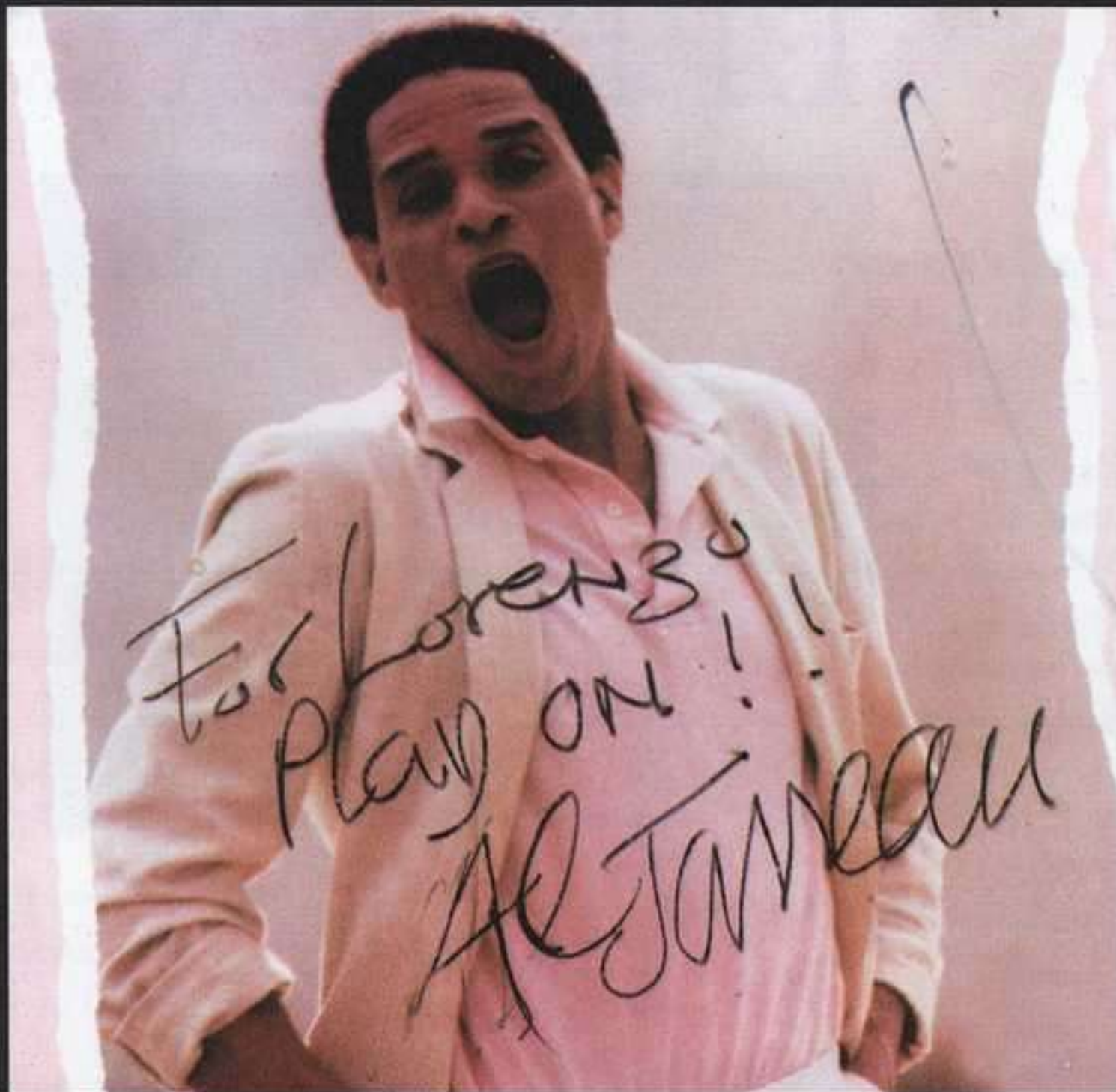


SAM MIDDLETON, *Jazz Impression n° 2*, 1979

El **jazz** es

Duke Ellington, hablando del contenido de su *Harlem Air Shaft*: «Es tanto lo que cabe en un patio de ventilación de Harlem, que en uno de ellos se puede tener la vivencia total de Harlem. Se oyen peleas, se huelen comidas, se oye a las parejas cuando hacen el amor. Se oyen conversaciones íntimas, flotando en el aire. Se oye la radio. Un patio de ventilación es un enorme altavoz. Uno ve la ropa lavada del vecino, oye los perros del encargado. Al hombre del piso de arriba se le cae la antena, y le rompe a uno el cristal de la ventana. Se huele el café. Qué maravilla de olor. Un patio de ventilación tiene todos los contrastes. Alguien prepara pescado seco con arroz mientras otro cocina un pavo enorme. La mujer del tipo del pescado es una cocinera sensacional, pero la del que está asando el pavo es desastrosa. Se oye gente que reza, que se pelea, que ronca. Y se escucha el ruido de los bailarines de swing, saltando y zapateando, siempre por encima, jamás por debajo de uno... todo eso intenté que se reflejara en *Harlem Air Shaft*».

Extracto de Nat Hentoff: *Jazz*, 1982



For Lorenzo Play On !! Dedicatoria de AL JARREAU

Esta edición de
La poesía del

JAZZ

se terminó de imprimir el día XVII de XI de M M, festividad de santa Isabel, en los talleres de Gráficas San Pancracio de Málaga, en caracteres *Garamond*, *Futura*, *Courier* bajo la orientación de Lorenzo Saval y María José Amado.

Colaboraron en la edición de este libro Pere Rovira, José Ramón Jové, Miguel Gómez Peña, José Antonio Mesa Toré, Pilar Salado, Paco Saval, Txema Martínez Ingles, Juan Jesús Zaro, Jacobo Gómez Navarro, Antonio Jiménez Millán, Rafael Inglada, Aurora Martínez, María Victoria Balmaseda y Carmen Saval Prados

Portada: Lorenzo Saval
La voz del Jazz (2000)
collage, técnica mixta (50 x 75)

LITORAL



NÚMEROS PUBLICADOS

1968

- π 1. La Generación del 27 (Homenaje)
- π 2. Dedicado a Europa
- π 3. Desde Andalucía a **Rafael Alberti**
- π 4. La Fiesta de los Toros
- π 5. Dedicado a la Navidad
- π 6. A **Pablo Picasso**
- π 7. Los muros toman la palabras (Mayo, 68)
- π 8-9. Llanto de Granada por **Federico García Lorca**
- π 10. La poesía de la Generación del 70
- π 11. Poetas andaluces del 50
- π 12. Homenaje a **Antonio Machado**

1969-1971

- π 13-14. Homenaje a **Emilio Prados** y **Manuel Altolaguirre**
- π 15-16. Nueva Generación (Antología)
- π 17-18. Homenaje al escultor **Alberto Sánchez**
- π 19-20. Homenaje a **Carlos Edmundo de Ory**
- π 21-22. Ronda y un Torero
- π 23-24. A los 90 años de **Pablo Picasso**

1971-1973

- π 25-26. LITORAL 1926 (1ª Entrega: n.ºs 1, 2 y 3)
- π 27-28. LITORAL 1926 (2ª Entrega: n.ºs 4, 5, 6 y 7)
- π 29-30. LITORAL 1926 (3ª Entrega: n.ºs 8 y 9)
- π 31-32. LITORAL MÉXICO 1944 (N.ºs 1 y 2)
- π 33-34. LITORAL MÉXICO 1944 (N.º 3)
- π 35-36. De Cádiz a Granada (Homenaje a **Manuel de Falla**)

1973-1974

- ϕ 37-40. *La Claridad desierta*, de **José Bergamín**
- π 41-42. Tres poetas andaluces
Suplemento: Chile y la muerte de **Pablo Neruda**
- π 43-44. *Roma, peligro de caminantes*, de **Rafael Alberti**
- ϕ 45-46. Los Andaluces Cuentan (Narrativa).
- π 47-48. *Ilustración y defensa del toreo*, de **José Bergamín**

1975-1976

- π 49-50. 50 Números de LITORAL. Orígenes de la Vanguardia Española
- ϕ 51-52. *En breve*, de **Dionisio Ridruejo**
- ϕ 53-58. Portugal. La revolución de los claveles
- π 59-60. Los poetas del exilio

1976-1977

- π 61-63. Poesía en la cárcel
- ϕ 64-66. **Mao Tse-Tung**
- ϕ 67-69. Homenaje a **León Felipe**
- π 70-72. *Cuadernos de Rute*, de **Rafael Alberti**

1978-1979

- π 73-75. Vida y muerte de **Miguel Hernández**
- π 76-78. Perfil de **César Vallejo**
- π 79-81. A **Luis Cernuda**
- ϕ 82-84. Poesía americana contemporánea

1979-1980

- ϕ 85-87. *Moheda*, de **Rafael Guillén**
- ϕ 88-90. *El hacedor de calendarios*, de **Lorenzo Saval**
- ϕ 91-93. *Señales*, de **Juan Rejano**
- π 94-96. Cuatro Suplementos LITORAL. 1ª época

1980-1981

- π 97-99. **Fernando Villalón**. Dos Suplementos. 1ª época
- ϕ 100-102. **Emilio Prados**
- π 103-105. **Vicente Aleixandre**
- ϕ 106-108. Poesía sueca contemporánea

1982

- π 109-111. Correspondencia **Alberti-Bergamín**
- ϕ 112-114. **Antonio L. Bouza**
- π 115-117. **Pedro Garfias**
- π 118-120. Antología de la Joven Poesía Andaluza

1983

- π 121-123. **María Zambrano**. Tomo I
- π 124-126. **María Zambrano**. Tomo II
- ϕ 127-129. Poesía sueca contemporánea (2ª entrega)
- π 130-132. **Cernuda-Alberti**. Dos Suplementos (1ª época)

1983-1984

- ϕ 133-135. **José María Hinojosa**. Tomo I
- ϕ 136-138. **José María Hinojosa**. Tomo II
- π 139-141. Poesía arábigo-andaluza
- ϕ 142-144. **José Bergamín**. Antología periodística, I

1984-1985

- ϕ 145-147. **José Bergamín**. Antología periodística, II
- ϕ 148-150. **José Bergamín**. Antología periodística, III
- π 151-153. Poesía erótica, I
- π 154-156. Poesía erótica, II

1985-1986

- π 157-159. Poesía árabe actual
 ☞ 160-162. **Gerald Brenan**
 π 163-165. **Jaime Gil de Biedma**
 ☞ 166-168. **Jaime Siles**

1986-1987

- ☞ 169-170. Literatura escrita por mujeres
 ☞ 171. *El Guadalhorce*. Homenaje a **Ángel Caffarena**
 ☞ 172(-173). **Francisco Giner de los Ríos**

1987

- (172-)173. **Francisco Giner de los Ríos**
 π 174-176. Surrealismo. El ojo Soluble

1988

- ☞ 177. Poesía árabe clásica oriental
 ∞ 178-180. Veinte años de LITORAL

1989

- ≈ 181-182. **Manuel Altolaguirre**
 π 183-184. Poesía del Rock

1990

- π (183-)185. Poesía del Rock
 ≈ 186-187. **Emilio Prados**. La ausencia luminosa
 ☞ 188. **Luis Antonio de Villena**

1991

- † 189-190. Navegaciones. **Pablo Neruda**
 † 191-192. **Nerhu**. Escritos

1992

- † 193-194. Poesía norteamericana contemporánea
 † 195-196. Memoria de América en la poesía

1993

- * 197-198. Poesía ucraniana contemporánea
 * 199-200. Poesía catalana actual

1994

- * 201-202. Poesía italiana contemporánea
 * 203-204. **Carlos Arniches**. El Alma Popular

1995

- * 205-206. Poesía vasca contemporánea
 * 207-208. **Dionisio Ridruejo**. *Dentro del tiempo*

1996

- * 209-210. Poesía gallega contemporánea
 * 211-212. Eros picassiano

1997

- * 213-214. **María Victoria Atencia**. El vuelo
 ‡ 215-216. Poesía cubana

1998

- π 217-218. **Luis García Montero**. Complicidades
 π 219-220. **Rafael Alberti**. El amor y los ángeles

1999

- * 221-222. **Constandinos Cavafis**.
 π 223-224. **Chile**. Antología de la poesía contemporánea

2000

- * 225-226. **Pasajeros**
 * 227-228. **La poesía del jazz**

| | |
|---|---------------------------|
| π | Agotado |
| ☞ | 2.500,— PTAS. 15,03 EUROS |
| ≈ | 3.000,— PTAS. 18,03 EUROS |
| † | 3.500,— PTAS. 21,04 EUROS |
| * | 3.700,— PTAS. 22,24 EUROS |
| ‡ | 3.850,— PTAS. 23,14 EUROS |
| ∞ | 4.000,— PTAS. 24,04 EUROS |

Precio de la suscripción anual

| | |
|----------------------------|-------------|
| España | 7.900 ptas. |
| Europa (correo superficie) | 8.500 ptas. |
| América (correo aéreo) | 90 \$ USA |
| Resto | 95 \$ USA |

| | |
|-----------------------------------|--|
| Dirige | Lorenzo Saval |
| Adjunta a la dirección | María José Amado |
| Edita | Revista Litoral, S. A. |
| Redacción y administración | Pilar Salado Jimena Urb. La Roca, 107-C. 29620 Torremolinos, Málaga Tel. 952 38 82 57 fax 952 38 07 58 litoralr@teleline.es http://www.apex-es.com/litoral |
| Maquetación y diseño | Miguel Gómez Peña, S. L. & Lorenzo Saval |
| Distribución | LES PUNXES. Sardenya, 75-81. 08018 Barcelona TEL. 934 85 63 80 FAX 933 00 90 91 punxes@fedecali.es DISTRIFORMA. Oficio, 16. 28906 Getafe, Madrid. TEL. 916 017 742 FAX 916 838 510 distriforma@dimasoft.es |
| Delegación en Madrid | Turia Balmaseda. Tel. 913 668 977 |

ITTOHAI.



Litoral

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Enviar a Revista Litoral, S. A. Urb. La Roca, 107-C 29620 Torremolinos Málaga
Tel. 952 388 257 fax 952 380 758. litoralr@teleline.es

Apellidos... ..

Nombre

Domicilio

CP Localidad

Provincia Teléfono

Deseo suscribirme a la Revista Litoral durante un año, a partir del número

| | | |
|--------------------------|---------|--------------------------|
| Suscripción anual | España | 7.900 PTAS (47,48 EUROS) |
| | Europa | 8.500 PTAS (51,09 EUROS) |
| | América | 90\$ EEUU |

Deseo recibir los siguientes números atrasados
... ..
... ..

Modalidades de pago

Cheque nominativo a Revista Litoral S. A.

Transferencia bancaria a la cuenta 2103-3022-89-0030001175 de Unicaja

Domiciliación bancaria (sólo para España).

Pago por domiciliación bancaria

Muy Sres míos:

Ruego a Vds. abonar hasta nueva orden los recibos que con periodicidad anual presente
Revista Litoral, S, A. cargando su importe en la cuenta abierta a mi nombre; en esa entidad.

Banco / Caja de Ahorros Localidad

Dirección

Entidad _ _ _ _ Oficina _ _ _ _ D.C _ _ N.º Cuenta _ _ _ _ _ _ _ _

NIF _ _ _ _ _ _ _ _

Nombre y apellidos del titular

Domicilio del titular

Fecha

Firma



INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

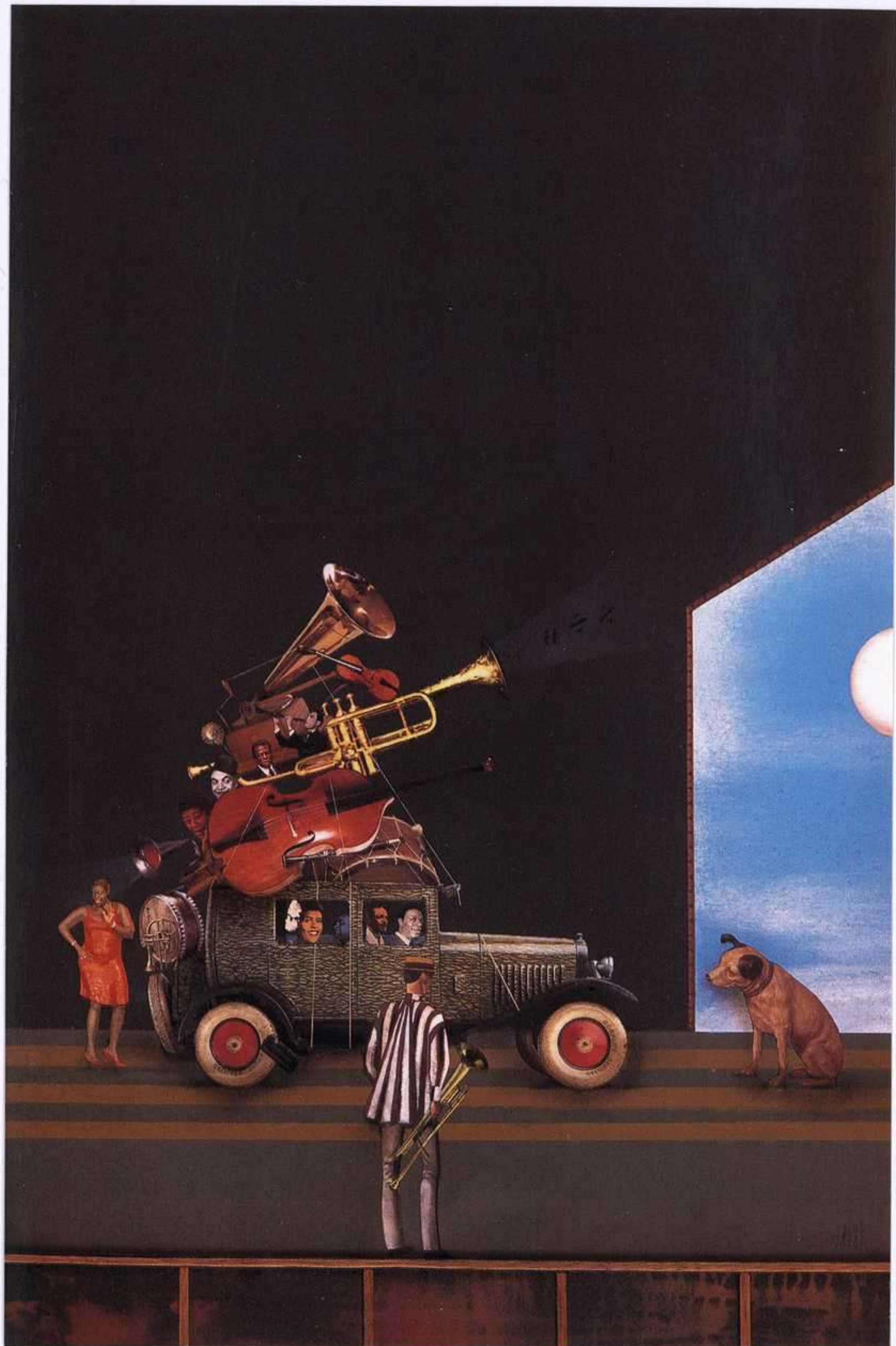
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 5ta. No. 100, P.O. Box 100, Caracas, Venezuela



Walter Page, Israel Crosby, Red Callen

Buster Williams, Dave Holland, Charli

onso Johnson, Michael Henderson, Ma

aws, James Newton, Jeremy Steig, Too

ord, Buddy Rich, Joe Morello, Glenn

assandra Wilson, Ronnie Scott, Kenny

turralde, Vlady Bas, Jorge Pardo, Car

ato Barbieri, Antonio Carlos Jobim,

Hooker, Michael Franks, Harry Connic

es Mingus, James P. Johnson, Muddy

Carr, Stan Kenton, Bob Brookmeyer, Y

Oscar Pettiford, Jimmy Smith, Acker

Mobley, Stanley Turrentine, J.R. Mot

reddie Roach, Andrew Hill, Horace Pa

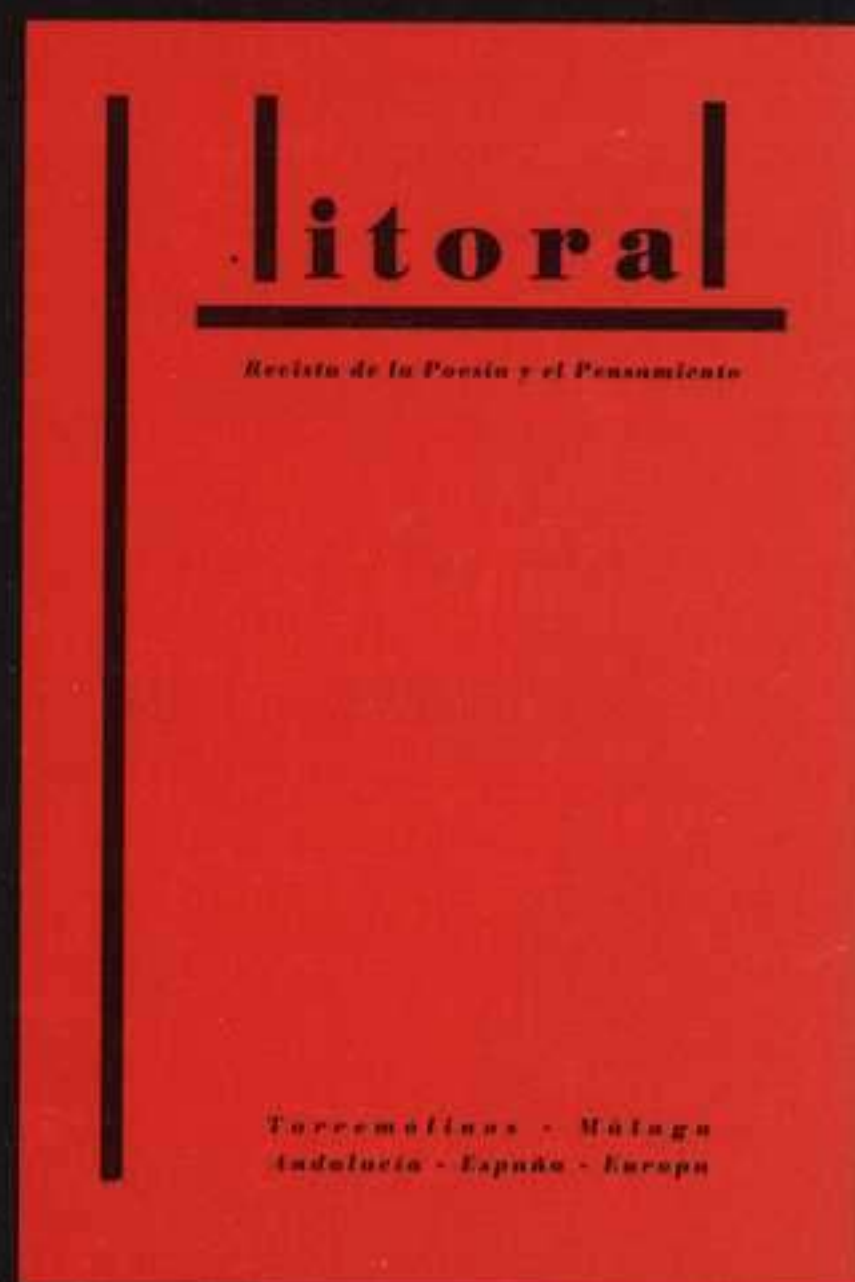
Horn, Shelly Manne, Herb Geller, Ted

Christy, Doug Watkins, Johnny Acea,

ooker Ervin, Joe Cinderella, Solomon

Redman, Gary Thomas, Joe Henderso

edwards, Roy Hargrove, Lester B



litoral nació en Málaga en noviembre de 1926. Los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, al frente de la imprenta Sur, tuvieron el acierto de publicar en la revista y en sus Suplementos primeros poemas, dibujos, grabados y partituras de la mayoría de los artistas que luego habrían de pasar a la historia con el nombre de Generación del 27.

Las colaboraciones de García Lorca, Alberti, Bergamín, Cernuda, Guillén, Larrea, Moreno Villa, Gerardo Diego, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gómez de la Serna, Picasso, Juan Gris, Miró, Ángeles Ortiz, Palencia, Peinado, Bore, Dalí, Halffter, Falla, etc., convirtieron a LITORAL en el motor entusiasta de la renovación artística propugnada por las vanguardias y en el buque insignia de esa generación.

Con Hinojosa hubo una segunda época, breve, que pretendió dar alas al surrealismo en España. Con Rejano, Giner de los Ríos, Moreno Villa y otros intelectuales españoles conoció LITORAL, en el exilio mexicano, una tercera etapa, también de corta duración.

Fue en la primavera de 1968 cuando José María Amado decidió volver a publicarla, otra vez en Málaga, con el empeño de reivindicar el papel histórico de la Generación del 27, tras tantos años de silencio o persecución por parte de la cultura oficial.

Se reprodujeron los números de las tres primeras etapas de LITORAL, se difundió la obra de aquellos artistas que pagaron con la cárcel, el exilio y el olvido su compromiso moral con el pueblo español y se logró que algunos de ellos —Alberti, Picasso o Bergamín— publicaran de nuevo en la revista. A veces, con libros inéditos como *Roma, peligro para caminantes* o *La claridad desierta*.

Desde entonces LITORAL ha ido incorporando en sus páginas las voces más personales de las sucesivas generaciones de nuestro país y ha mostrado las manifestaciones artísticas de otras culturas.

Números dedicados a Brenan, León Felipe, Neruda, Gil de Biedma, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, María Victoria Atencia o Luis García Montero y antologías de poesía sueca, árabe, norteamericana, italiana, cubana, chilena, catalana, vasca, gallega, escrita por mujeres, del rock, erótica, etc., son ejemplos, entre otros muchos, de que, de acuerdo con el espíritu de sus fundadores y directores, LITORAL siempre ha estado abierta al arte y al pensamiento modernos.

ISBN 84-923510-7-1



9 788492 351077

VIDAS DE JAZZ Louis Armstrong Bix Beiderbecke
Duke Ellington Billie Holiday Lester Young
Sarah Vaughn Charlie Parker Chet Baker John
Coltrane Miles Davis Dizzy Gillespie Billy Taylor
HISTORIAS DE JAZZ R. Gómez de la Serna Jorge Guillén
Boris Vian Julio Cortázar Ralph Ellison Toni
Morrison James Baldwin Jack Kerouac Jean Rhys
Jean Paul Sartre F. Scott Fitzgerald Juan Marsé
Lorenzo Saval José A. Garriga Vela José Antonio
Mesa Toré **LA POESÍA DEL JAZZ** José Moreno Villa
Pedro Salinas Federico García Lorca José María
Hinojosa Luis Cernuda Joan Salvat Papasseit Julio
Cortázar Gabriel Celaya Ángel González
Francisco Brines Jaime Gil de Biedma Antonio
Gamoneda José María Fonollosa Joaquín Marco
Manuel Vázquez Montalbán José M^a Álvarez Joan
Margarit Pere Gimferrer Luis Alberto de Cuenca
Antonio Martínez Sarrión Miguel Fernández
Francisco Díaz de Castro Álvaro Salvador Javier Egea
Antonio Jiménez Millán Luis García Montero
Ángeles Mora Enric Sòria Felipe Benítez Reyes
Carlos Marzal Vicente Gallego Juan Manuel Villalba
Alexis Díaz Pimienta José Luis González Vera Justo
Navarro Pere Rovira **POEMAS DE JAZZ** Cesare
Pavese Jack Kerouac W. H. Auden Gregory Corso
Philip Larkin Frank O'Hara William Mathews
Langston Hughes Robert Creeley Ted Berrigan
David Henderson Jim Brodey Quincy Troupe
Allen Ginsberg Lewis Allen Bertolt Brecht
ECOS DE JAZZ Javier de Cambra Jordi Falgas Carlos
Sampayo Antonio Jiménez Millán Jordi Jové
Josep María Nadal Víctor Obiols Andrew Rathbun
Guillermo Busutil Josep Ramón Jové **ÁLBUM**
FOTOGRAFICO por Herminia Sirvent **CANCIONES DE JAZZ**
Versiones de Txema Martínez Inglés **UNA CIERTA**
ICONOGRAFÍA DEL JAZZ por Federico García Herraiz



área de cultura y educación
Diputación Provincial de Málaga



LITORAL

Laa pOoesía del JAZZ