

JULIO CORTÁZAR

El jazz y la escritura

JOSÉ M^a GUEL BENZU

La relación entre las artes, en lo que atañe al lenguaje de cada una de ellas, es una relación imposible. La música nace de sonidos y los sonidos son abstractos; la literatura se hace con palabras, que son entidades concretas; por su parte, el cine se nutre de imágenes que son, en sí mismas, puros impactos visuales bien distintos de sonido y palabra. Incluso las conexiones entre las artes son muy relativas, aunque productivas.

En muchas ocasiones (por ejemplo: para acompañar una lectura o una escritura) podemos poner música, lo que se llama música de fondo, para ambientarnos o estimularnos; en el caso del cine, la música es un acompañamiento que subraya, incide, sombrea una escena... pero siempre se ha dicho que la mejor música de una película es aquella que no se nota o, mejor dicho, que no se hace notar; ¿por qué?: porque entonces es cuando queda perfectamente integrada en el relato. Cuando yo he elegido una música antes de empezar a escribir, buscando quién sabe qué empatía o, simplemente, qué compañía, casi siempre he acabado por descubrir que apenas le prestaba atención. He empezado a escuchar, por ejemplo, la *séptima* de Shostakovich y, de pronto, al alzar la vista del papel he advertido el silencio; había dejado de oírla, absorto en mi trabajo; incluso he tardado un tiempo en darme cuenta de ello; quizá la he escuchado de alguna manera pero ésta ha sido inconsciente. A veces sucede que, si se trata de una música más o menos repetitiva, ésta ha empujado emocionalmente una escritura

(pienso en el *Bolero* de Ravel o en el *Concierto de Colonia* de Keith Jarrett e incluso en la música de un rockero como Lou Reed), pero también lo ha hecho en buena parte inconscientemente.

La escritura es reflexiva, incluso cuando se está buscando la palabra adecuada, esa *mot juste* de Flaubert, y tal reflexión es absorbente. La lectura lo es también, quizá en un grado menor. Cuando escuchamos música, si de verdad deseamos escucharla, tenemos que concentrarnos en ella y olvidar cualquier otra ocupación, pero la música en sí no es reflexiva. Y, sin embargo, el diablo siempre se cuela por la rendija más inesperada: ¿qué son las *Conversations with myself* de Bill Evans? Como sabemos, Bill Evans grabó una toma a la que añadió dos nuevas pistas y el resultado, el encuentro, la mezcla de las tres bandas, es una verdadera reflexión musical, una conversación consigo mismo a través de la música. Ya Lennie Tristano en 1951 hizo una experiencia de mezclar a dos velocidades una misma grabación en busca de un nuevo timbre, mas esta no era una relación verdaderamente reflexiva.

Sin embargo, en términos generales, la relación de la música con la escritura —y vamos a ir centrando ya el tema— se me antoja una relación escasamente fructífera, por no decir imposible. Lo que sucede es que hay escritores muy peculiares. Julio Cortázar, por ejemplo. En uno de los textos que integran *La vuelta al día en ochenta mundos* encontramos uno titulado “Yo podría bailar ese sillón, dijo Isadora”. Sabiendo lo que Isadora

era Duncan era capaz de hacer, no me extrañaría nada que la frase fuera suya. Unas páginas más allá encontré este otro encabezamiento de texto: “La vuelta al piano de Thelonius Monk”; y dándole a la imaginación, me encontré preguntándome de pronto: ¿podría Julio Cortázar escribir ese piano?

Perseguir al perseguidor

Julio Cortázar, como todo el mundo sabe, escribió un cuento que se ha convertido en leyenda, un cuento titulado *El perseguidor*. Johnny, el protagonista, tiene problemas con el tiempo. No le gusta el orden numérico, no sabe qué día actúa; una vez en que todo andaba bien en el grupo, de golpe deja de tocar y dando un puñetazo dice: “Esto lo estoy tocando mañana”. Sabemos por el narrador que de chico —la suya era una infancia muy dura, una infancia de superviviente— un maestro le regaló un saxo y entonces se dio cuenta de que la música lo sacaba del tiempo, o así es como lo expresa, porque lo que quiere decir es lo contrario: que la música lo mete en el tiempo, pero que es otro tiempo... A su manera, Johnny trata de explicar a su amigo Bruno, el narrador, que el tiempo mental y el tiempo real tienen un tamaño distinto en su percepción, que en el tiempo real no hay memoria sino presente y que en el mismo espacio de tiempo, siendo mental, cabe la memoria entera y por eso mismo atrae a la intuición, que procede a medias de la experiencia y de la imaginación, con lo que le está contando algo muy parecido al acto creador. En realidad es el mis-

mo acto creador del escritor que coloca un disco en su equipo de sonido, empieza a escucharlo y, de pronto, descubre el silencio porque el disco ha terminado. Escribiendo ha perdido la noción del tiempo, pero ha sido porque estaba en otro tiempo, el tiempo de su escritura, esos dos párrafos o folios que ahora están sobre la mesa, llenos de signos que cuentan un momento, una escena, una historia.

Lo que ocurre es que a Johnny el asunto le desborda, no puede describirlo con palabras porque sólo sabe hacerlo con música. Quizá le ocurría lo mismo a Cortázar, que no podía tocar lo que podía escribir. Pero al final uno tiene la sensación de que en *El perseguidor*, ambos, Johnny Carter y Cortázar, en realidad estaban hablando de lo inefable o lo indecible, de algo tan grande que no se alcanza a expresar por medio de la expresión humana, lo cual es símbolo de la aspiración suprema del arte y también de la impotencia que acompaña a lo inalcanzable. Y uno no deja de pensar si ese planteamiento no es sólo una apología de la vocación... y, en cierto modo, también de la ingenuidad. En fin, lo que parece indudable es que Julio Cortázar, cuando intenta describir la música de Johnny Carter, se ve obligado a recurrir a lo analógico para intentar transmitir la sensación que esa música emite, o más exactamente, lo que él percibe que emite. Es su interpretación, como en el caso de Johnny Carter lo son sus solos sobre un tema. Así es como describe el solo de *Amorous*, un solo único, genial, que graba Johnny en un raptó y que se pa-

rece sospechosamente al *Lover man* de Charlie Parker editado por Dial contra su voluntad:

“Y entonces ha entrado Johnny y nos ha pasado su música por la cara, ha entrado ahí aunque esté en su hotel y metido en la cama, y nos ha barrido con su música durante un cuarto de hora. Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorous*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en el pan (y él hablaba del pan hace unos días)”.

Las incorporaciones del jazz a la escritura sólo pueden producirse por la vía del discurso analítico o por la de la metáfora; las de la escritura al jazz no pueden provenir más que de la irrigación imaginativa que la lectura sea capaz de producir en la mente de un músico. En otras palabras: cada una de estas artes opera sobre la otra si previamente ha llegado a formar parte de la experiencia del artista. La conclusión es evidente: no hay trasvase de lenguajes sino trasvase de percepciones sensibles. Con una diferencia de importancia al producirse el encuentro: mientras que un narrador puede introducir su experiencia de oyente en el transcurso de su narración, el músico no puede citar unos párrafos de una narración en su interpretación. Dizzy Gillespie, un músico de jazz acostumbrado a las bromas, a los *private jokes*, puede introducir en la pieza que está tocando unas compases del *Himno a la alegría* o de *Dixie* y éstas se integran jocosamente a la perfección, pero jamás –salvo que lo auxilie un vocalista en



Julio Cortázar

una canción- logrará introducir en su pieza un verso de Shakespeare o de Dylan Thomas. Así que estamos donde empezamos: literatura y música son artes excluyentes cada una respecto de la otra.

La vida difícil

Charlie Parker es uno de esos músicos tocados por la genialidad. Todo su desarrollo y todo su entorno lo abocaban a ser un pobre diablo destinado a desaparecer entre la masa de indigentes y desdichados que trataban de sobrevivir en la Norteamérica posterior a la Gran Depresión. Al parecer consiguió que su madre le regalara un saxo barítono de segunda mano a los trece años de edad y aprendió a tocarlo por su cuenta. Sus orígenes están en el blues, su primera inspiración fueron las grabaciones, atentísimamente escuchadas, de Lester Young. Desde los quince años se vio obligado a sobrevivir por su cuenta. Según dijo, “teníamos

que tocar sin interrupción desde las nueve de la noche hasta la cinco de la mañana. Por lo general recibíamos un dólar veinticinco por noche”. Comenzó a tocar profesionalmente, y a grabar después, con la orquesta de Jay McShann, pero su manera de tocar no gustaba y tampoco acababa de dominar el saxo barítono; el baterista Jo Jones llegó a tirarle un platillo a la cabeza de pura indignación, pero lo que también ocurría es que Parker tocaba distinto: “Siempre tenía una especie de pánico; tenía que pernoctar en garajes... Me confundí terriblemente. Lo peor era que nadie comprendía mi música”. Para entonces ya estaba tocando el saxo alto. A mediados de los cuarenta Parker sentó su autoridad y la música de jazz cambió para siempre. El quinteto de Charlie Parker entró en la leyenda. Pero Parker era, de un lado, la persona inestable que graba *Lover man* en condiciones tales que el médico le da seis

comprimidos de fenobarbital e incluso tuvieron que sujetarle mientras grababa ese famoso solo. “Daba vueltas y vueltas y su instrumento salía disparado hacia arriba” declaró el trompetista Howard McGhee, que toca con él en esa sesión. Parker se puso furioso cuando supo que Dial había editado la toma; es verdad que no tiene la fuerza y la firmeza de sus mejores momentos, pero el solo es genial. Y como debe de hacer un genio, Parker llegaría a dar salida al conflicto entre tradición y vanguardia que todo verdadero gigante ha de resolver a su manera. Baste comparar esa toma de *Lover man* de 1946 con la grabación, dos años después, de una pieza asombrosa, perfecta, *Parker's mood*, un blues clásico y moderno a la vez, para comprender el poderío de su concepción musical y el alcance de sus recursos expresivos, pues en él se dan de la mano el pasado (Lester Young) y el futuro del saxo alto; de ahí proceden Ornette Coleman, Phil Woods, Jackie McLean, Sonny Stitt, Cannonball Adderley, Charlie Mariano, Anthony Braxton...

Julio Cortázar también escribía distinto. Vivió su infancia y adolescencia en Banfield, Buenos Aires. Era un chico de familia media que pasaba dificultades, lo que le obligó a ponerse a trabajar a los veinte años, dejando los estudios en la Facultad, como profesor de enseñanza secundaria en el campo; después aceptó una cátedra de nivel universitario en Mendoza a la que renunció tras el triunfo de Perón y volvió a Buenos Aires tras conseguir un empleo en la Cámara del Libro. Escribía y no publicaba, esperando. En sus años argentinos vivía



Louis Armstrong, Charlie Parker y Miles Davis

la cultura porteña como una asfixia mientras pensaba en París y Londres. “En la escuela normal —dice— donde estudié, que era una pésima escuela, una de las peores escuelas imaginables, conseguí sin embargo encontrar algunos amigos, cuatro o cinco. Muchos de ellos han hecho brillantes carreras en la música, en la poesía y en la pintura. Como era natural, formamos una especie de célula de defensa contra la mediocridad de casi todos los profesores y compañeros. En la Argentina es la mejor defensa posible. Al terminar mis estudios seguí muy unido a esos amigos, pero después, cuando me fui al campo, viví completamente aislado y solitario”. En 1951 se fue a París para siempre. Si bien durante el aprendizaje de la escritura imitó las formas realistas, muy pronto se saltó todas las fórmu-

las clásicas de trato con la realidad y se convirtió en un escritor singular, fantasioso e incluso metafísico. Eso sucedió el mismo año de su partida con el libro titulado *Bestiario*. Con él, de la mano de un cuento titulado *Casa tomada*, Julio Cortázar entró en la leyenda.

Una cadena musical

La ruptura que Charlie Parker provoca en la música de jazz es decisiva y obligatoria para quien quiera avanzar después de él; es una nueva manera de tocar, un nuevo canon; pero Parker es un intérprete sometido a su propia irregularidad. Aquella sesión en la que graba *Lover man* para la marca Dial fue un desastre aunque en ella están todas las características del sonido Parker, a saber: su decisión, casi cortante, a la hora de atacar las frases; el

hecho de no recrearse en alargar la línea melódica; el uso de la improvisación a partir de los intervalos de los acordes; el alargamiento de las frases en los solos; las pausas y las interpolaciones... todo ello era muy del gusto del bop y Parker fue quien liberó el camino para la nueva corriente, lo que hoy llamamos el jazz moderno. Pero aquella sesión y otras que la siguieron fijan algo más: el individualismo del intérprete. Frente al sonido macizo y las estructuras cerradas de las big bands, los combos trabajaban con una libertad mucho más adecuada a la improvisación, hacían al solista más libre, tanto como para dar por buena una grabación con audibles defectos debido a la genialidad del solo que hay dentro de ella; me refiero de nuevo al *Lover man* del 46.

En el mundo del piano, la influencia más directa, visible e inmediata de Charlie Parker recayó en Bud Powell hasta el punto de que bien podría decirse que fue el Charlie Parker del piano. Hay que precisar, sin embargo, que la soledad del creador, propia de otras artes, y en especial de la literatura, no tiene lugar aquí y no lo tiene porque bien se trate de bandas, bien de combos o incluso de tríos, la música de jazz es producto de un trabajo en equipo. En el mundo de los boppers, los pequeños conjuntos fueron decisivos en su evolución y, así, cuando hablamos del papel de Parker o Powell, lo remarcamos en cuanto a su labor de líderes, pero no de creadores solitarios como el escritor ante la página. Sin embargo, el pianista está más cerca del creador solitario que ningún otro músico. En primer lugar porque su instrumento, el piano, es el más completo, el más orquestal —digámoslo así— de todos los instrumentos musicales; en segundo lugar porque, como siempre se ha dicho, todo pianista de jazz que se considere a sí mismo grande ha de pasar por la prueba del fuego de interpretar en piano solo; hasta el mismo Ellington se atuvo a esa regla. Y en tercer lugar, no es ocioso señalar que la línea de gigantes que viene de Parker está formada por tres solitarios sociales de primera magnitud, tres personas reservadas, tan reservadas que lindaban en lo patológico. Bud Powell empezó siendo protegido por otro solitario reconcentrado, Thelonius Monk, conocido como El Oso y, lo que es la vida, cada vez que uno alcanzó la cima el otro se encontraba abajo en su carrera. Monk apoyó los inicios de Powell cuando éste apareció por el Minton's; Powell apoyó a Monk en los malos momentos de éste, cuando él estaba en la cumbre y el renacimiento de Monk coincidió con el descenso de Powell, que moriría aún joven y cargado de problemas psicológicos que lo obligaron a internarse. Ted Gioia los retrató con una imagen impecable: “La verticalidad del es-

tilo de Monk era casi el polo opuesto del enfoque horizontal preferido por Powell”. Ahora bien, ambos, Powell con su vitalidad y Monk con su concisión son, junto con Lennie Tristano, la imagen y la verdad del paso del piano del jazz tradicional al jazz moderno. Tristano fue también un precursor y, como los otros dos, tuvo dificultades para ser reconocido. Los tres se parecen a un escritor como Cortázar en que subvierten el orden establecido de su oficio a causa de su experimentación con nuevas formas de construcción expresadas en un estilo nuevo y arriesgado. Tristano fue precursor tocando amplias y extensas líneas melódicas sobre muy complejas estructuras armónicas y fue el más incomprendido de los tres, pues nunca llegó a alcanzar el reconocimiento de los otros dos más que en círculos reducidos y aún hoy resulta complicado conseguir grabaciones suyas. En fin, estamos hablando de solitarios, gente que se sienta a la mesa o al piano con la intención de enfrentarse a sus demonios o, al menos, de dirigirse a ellos cara a cara a partir de la existencia de un saxo alto que se dejó la vida en el intento, que un día descubrió que “aquello lo estaba tocando mañana”.

Thelonius Monk era un verdadero oso en cuanto al trato con los humanos que, sin embargo, mostraba una especie de humor taimado con el que probablemente protegía sus silencios. Julio Cortázar cuenta así la vez que lo vio actuar en Ginebra en 1966:

“Desde el fondo, dando un 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 Thelonius se sienta al piano toda la sala se sienta con él y produce un murmullo colectivo del tamaño exacto del alivio”.

Es exacta esta descripción y no deja de ser paradójica en alguien que hacía una música tan

ágil y concisa que uno creía estar escuchando la pura esencia de los temas sin adorno alguno. La intensidad, una de las características del bop, asomaba en las notas del piano de Monk en un estado de pureza y desnudez extremas. Lo que creaba la intensidad era el modo con que las notas se asociaban, pues su meditado tempo resultaba tranquilo, no lento ni rápido sino tranquilo en cualquiera de los dos casos, como un oso que seleccionara sabiamente los frutos del madroño. Era la concisión, la decantación por lo sustancial, lo que creaba ese ritmo único, esa expresión tan inteligente.

Hay una frase suya que explica mejor que nada su música: “No son la notas que tocas, son las que omites”. Esta es la clave de que su música resulte tan abierta; eso y la peculiaridad de sus improvisaciones, que son más compositivas que instantaneístas; a Monk no le iba ni la velocidad ni la improvisación pura y dura; era más reflexivo que la mayoría de los boppers, pero era tan vivo como el que más y su reflexión solía tener un punto de humor, el humor de un oso sabio y taimado. Humor e inteligencia suelen ir casi siempre de la mano y a la expresión musical de Monk ese adjetivo, inteligente, le sienta como un guante. Cuesta bien poco imaginar hasta qué punto esta suma de características o cualidades ayudan a definir una personalidad bien singular, una personalidad tan poderosa y dominante que incluso cuando tocaba estándares de música comercial los convertía en estilo propio, tanto como el de sus propias composiciones. Un ejemplo incontrovertible lo tenemos en su versión de una pieza enormemente popular por sí misma: *Smoke gets in your eyes*, grabada en solitario en París en 1954 y que se encuentra en un disco donde el resto de las piezas que la acompañan son todas composiciones originales suyas: ahí puede verse perfectamente hasta qué punto se apropia de ella y la convierte en puro Monk.

El gran pianista blanco

Bill Evans también procede de Parker, aunque la estación intermedia es Lennie Tristano, al que estudió cuidadosamente. Evans pertenece al club de los músicos solitarios y vueltos hacia adentro; en lo personal, claro, y en lo social, no musicalmente hablando. Éste sí tuvo estudios musicales (estudió música en la Southeastern Louisiana University), estudios centrados sobre todo en piano, flauta y teoría de la música. Su conocimiento de la música clásica era grande y lo era sobre todo de manera profunda en lo que se refiere a compositores del siglo xx: Ravel y Debussy, cómo no, tradicionalmente apreciado por los pianistas del jazz, pero también Scriabin, Rachmaninoff, Bela Bartók... De la conjunción entre sus dos admiraciones, la música clásica y quienes fueron sus precursores en el jazz, procede el modo de composición e interpretación que le dotó de un estilo inconfundible. Las armonías recorridas por un colorido impresionista y el modo de atacar el piano acorde con el modo escueto y la economía de medios que propugnaba Miles Davis y que dieron por resultado la grabación de *Kind of blue* fueron el verdadero punto de partida para su consagración, pero el estilo Evans propiamente dicho sólo alcanzaría a coronar la cumbre cuando trabajó con sus tríos.

Si antes hablábamos del trabajo en equipo, hay que decir que hasta Evans no se consigue en trío una riqueza de imaginación, de creación y de unión musical como la que consigue gracias a Scott LaFaro y Paul Motian primero, a Eddie Gómez y Marty Morell después y Marc Johnson y Pat LaBarbera, el último. En realidad la relación es especialmente fuerte con los bajistas y de hecho llegó a grabar en dúo con Eddie Gómez. La plenitud de Evans llega, pues, a partir de un disco en solitario, *Alone*, y las grabaciones con sus tres tríos más constantes. Su estilo es muy cromático, con un fraseo lleno de sutileza; exacto, pero

no rígido; sin la menor concesión al exhibicionismo; a menudo contemplativo; acabó por dominar a la perfección una suerte de descomposición de la melodía que casi me atrevería a denominar cubista, por asimilarlo a una forma conocida de la vanguardia; de hecho cabe decir que alcanzó un equilibrio entre lirismo y experimentación que es donde se desarrolla mejor su actitud contemplativa y que llega a una altura que sería inconcebible si no fuera porque lo logró en los dos discos que componen las grabaciones reunidas por Orrin Keepnews en 1963 bajo el título de *The solo sessions* que comienza, por cierto, con un tema hermosamente meditativo titulado *What kind of fool am I?*. Pero volviendo a la vanguardia, le aplicaba el calificativo cubista por su manera de, iniciada la melodía, alejarse de su centro de gravitación para descomponerla en todas sus partes, desplegarlas y exponerlas en movimiento extrayendo todas las ideas que contienen y volviendo a recomponerlas de nuevo en el punto de gravedad del motivo melódico. Esto lo hizo a menudo con temas populares y tradicionales, pero donde hay un ejemplo que viene al pelo para el oyente español es en su interpretación del bolero de Armando Manzanero titulado *Esta tarde vi llover* (*Yesterday I heard the rain*) en el que vemos el tipo de desarrollo musical que acabo de comentar como si estuviéramos contemplando la descomposición de planos y movimientos de aquel legendario cuadro de Marcel Duchamp titulado *Desnudo descendiendo la escalera*, cubista y futurista a la vez.

Bill Evans procede de Parker por medio de Bud Powell y de Lennie Tristano y su influencia en todos los pianistas posteriores a partir de Herbie Hancock y Chick Corea y en otros no pianistas como Gary Burton es inmensa. No tiene, en cambio, una influencia tan directa de Thelonius Monk cuando, en apariencia, sus estilos podrían denotar parentesco. Lo cierto es

que Monk es un bopper *avant la lettre* que lleva este estilo a sus últimas consecuencias, que coincide con los músicos con los que toca Evans en esa época (Miles Davis sobre todo) y que Evans es un post-bopper cuando manifiesta definitivamente todo lo que lleva dentro de su concepción musical. En este aspecto, y siendo ambos dos solitarios esencialistas, Monk construye un mundo cerrado y propio sin perder la apertura que conlleva la experimentación, lo que le coloca en una apasionante tesitura de clasicismo personal, mientras que Evans llega a un punto en el que trabaja sin red y, quizá por ello, es un músico más seminal que Monk, como demuestra el mayor alcance de su influencia. Ahora bien, ambos coinciden en ser experimentales, en haber atacado el primero la disolución de la frase con todas sus consecuencias, y también las estructuras que afectan a la armonía tradicional; y no cabe duda que revolución semejante en el piano —que llega hasta un Cecil Taylor o un Dick Twardzik— necesariamente afecta a Bill Evans, en especial a su capacidad de conseguir liberar sus líneas melódicas de la presión y la exigencia del ritmo de base, por no hablar de los descubrimientos de ambos en materia de sonoridad. Es significativo que tanto ellos dos como, en menor medida, el propio Parker, tengan uno de los repertorios más cortos y, en consecuencia, insistentes o repetitivos del jazz. Es una disposición de concentración que cuadra perfectamente con su decantada exigencia. Recuerda, en música clásica, el también corto, pero irreprochable repertorio de Carlos Kleiber.

Rebelión y modernidad

La música de jazz, la única música verdaderamente hija del siglo XX y que, tal y como la conocemos, muere con él, ha tenido siempre un aire rompedor, ha sido un símbolo de rebelión y modernidad en todo el mundo y, desde luego, en España. Ha sido de uso corriente en el

estamento culto, intelectual y pseudo-intelectual, en Europa. Aquí en España, locales como el Jamboree en Barcelona o el Whisky Jazz Club de Madrid han reunido a la clase contestataria y no sólo en esta especie de cavas medio existenciales sino en otros lugares, como en la actuación de Don Byas en el Saratoga Club de las Galerías Malda en Barcelona, 1947; de Louis Armstrong y sus All Stars en el Windsor Palace en Barcelona en 1955; de Coleman Hawkins o el cuarteto de Miles Davis (sin Miles) en los sesenta en el Palau de la Música; de las sesiones de Bill Evans en el Balboa Jazz de Madrid ya en el 79, en años de democracia que después repartieron tantos festivales de jazz —e incluso de pseudo-jazz— por toda la geografía española.

Precisamente en un reciente artículo sobre Julio Cortázar, Manuel Vicent habla del jazz y de París y dice que “amar a Cortázar fue el oficio obligado de toda una generación. En él se reconoció una tribu que, a mitad de los años sesenta había descubierto con sorpresa que en castellano también se podía escribir con la misma libertad con que suena el jazz, rompiendo el principio de causalidad, o de la manera con que Duchamp cambiaba de sitio los objetos cotidianos y los colocaba en un lugar imprevisto para que una mirada nueva los convirtiera en arte”. El jazz era para muchos de nosotros una manera tajante y feliz de decir no a la *aurea mediocritas* con que el triste y frustrante nacionalcatolicismo del régimen franquista y su ridícula cultura oficial impregnaban el país. El jazz era, en fin, una especie de signo de reconocimiento, como los que trazaban los masones para reconocerse entre sí. Y de ahí el uso del jazz en la escritura, en novelas y poemas: era un síntoma de rebelión y modernidad.

Ha debido de ser así en los países atrapados por la miseria real, cultural y moral de las dictaduras. ¡Quién se lo iba a decir a Johnny Hodges, Kenny Clarke

o Sonny Rollins! Supongo que se hubieran caído de espaldas de llegar a saberlo. Un texto del poeta Adam Zagajewski resulta ilustrativo al respecto: “Me entusiasmaba el jazz —dice refiriéndose a sus años jóvenes en Polonia— Primero el de Nueva Orleans, de ritmo fácil, suave, basculante. Aquel jazz primitivo tenía un no sé qué de inocente y liberador: era como si de repente el Espíritu Santo hubiera inspirado a una banda del cuerpo de bomberos. Después, empezó a gustarme el jazz moderno. Esto ocurrió a comienzos de los sesenta, y la época del Bebop y del Cool no era muy remota, sobre todo teniendo en cuenta el retraso natural de un país del otro lado del telón de acero”. Este país estaba a este lado del telón de acero, pero la similitud de precariedad era total. “Mis primeras inspiraciones poéticas —prosigue—, que todavía no sabía controlar bien, armonizaban con la exaltación lírica de Charlie Parker, Dizzy Gillespie e incluso John Coltrane. Algunas de sus improvisaciones sabían a aventura y barrían de un golpe —eso era lo que yo pensaba y sentía— toda la insensibilidad y toda la bajeza de la realidad convencional (...) El jazz me parecía una loa a la espontaneidad e incluso a la libertad. Por el contrario, la ciudad en que me había tocado vivir estaba llena de convenciones y persistía gracias a ellas. Y yo me rebelaba, buscando respaldo entre los saxofonistas de jazz, negros americanos que por lo general habían muerto”.

Todas estas impresiones del joven Zagajewski pueden aplicarse perfectamente a la literatura de Julio Cortázar. Es más, la literatura de Cortázar pervive en estos momentos no tanto gracias a las academias y a los estudiosos como a lectores de calidad y, sobre todo, a jóvenes lectores; los jóvenes han sido, desde mi propia juventud, los mejores lectores y aliados de Julio Cortázar. Y debo decir que esto es un caso realmente extraño de pervivencia, casi tanto

como el propio aspecto físico que acompañó siempre a Cortázar, con su perenne aire de adolescente desgarbado.

No hay identidad posible entre música y escritura por lo que dije al principio: por sus propios lenguajes. Pero sí es cierto que la literatura ha acompañado al jazz y éste se ha dejado querer por la literatura. La música no puede trasladarse a palabras y las palabras no pueden sino limitarse a describir música con metáforas. Ambas artes operan, sin embargo, sobre la imaginación y sobre la memoria; ambas poseen ritmo y estructuras espaciales y temporales; podría decirse que a la música sólo le falta hablar y a la literatura sólo le falta cantar. Pero así como los ejemplos tomados antes de *El perseguidor* nos ofrecían el esfuerzo del autor para intentar plasmar la música a través de la búsqueda interior de Johnny Carter y dejaban siempre una sensación de distancia e incluso un regusto a impotencia por no poder ir más allá en la escritura para introducirse en la música, hay veces en que en lugar de intentar describir la música —que es lo que Cortázar parecía intentar *persiguiendo* a Johnny Carter— lo que se puede intentar es hacer literatura con ella y me permito mostrar simplemente unas imágenes ejemplares de la genial escritora brasileña Clarice Lispector. Se lo encuentra uno así, de pronto, en una página: “Pensaba simple y claro. Pensaba música pequeña y límpida que se alargaba en un solo hilo y se enrollaba clara, fluorescente y húmeda, agua en agua, meditando un loco arpeggio”. Pocas veces ha estado la escritura tan cerca de integrar la música misma en su sistema de imágenes.

Donde sí se producen relaciones interactivas es en lo que se refiere a estructuras. *Rayuela* es una novela que se construye sobre un esquema que destruye la concepción clásica de la forma novela, pero que, a diferencia de la miscelánea, mantiene una unidad y un desarrollo eminentemente narrativos. Queda

despiezada, sí, y más aún si elegimos leerla de la segunda forma que se indica en el prólogo, que a veces parece constituirse en una antología del disparate o del caos, pero entonces aparece la primera proposición de lectura, que actúa como sección rítmica y solista a la vez mientras toda la cantidad de variantes, añadidos, excursos y reflexiones queda a la voluntad del lector. *Rayuela* es un libro abierto por cualquier parte que siempre nos conduce de un modo u otro al centro gravitatorio.

Modelo para armar

La siguiente propuesta de Cortázar es *62, modelo para armar*. En *62*, lo mismo que Bill Evans, se lanza de nuevo hacia delante, pero esta vez el libro se construye de manera que su sujeción al centro gravitatorio sea mínima al objeto de poder dejar a la propia escritura asociarse y organizar libremente sus líneas melódicas para ordenar la novela. Eso es lo que hace también Bill Evans en su última etapa. *Rayuela* sería entonces un producto más cercano a Thelonius Monk y *62* más cercano a Bill Evans. *Rayuela* es un mundo cerrado en cuanto que propio, complejo y completo y, a la vez, muy abierto, como la música de Monk: dispone de un tronco central —la primera forma de lectura— y de numerosos capítulos que se intercalan a voluntad y se manifiestan como composiciones solistas con aspecto de improvisaciones; el centro de gravedad persiste y las armonías rompen la narrativa tradicional. En cambio, *62* es la frontera y el jinete que se pierde en el misterio después de traspasarla. Luego, Cortázar deja ya de experimentar —no de ser Cortázar— porque posiblemente no puede ir más allá (en su obra posterior se advierte, sin embargo, que el que tuvo, retuvo). De él puede decirse, en resumen, que tiene la aspiración de absoluto de Parker, el humor y hasta el aspecto grandote de Monk y el estilete perfeccionista de Bill Evans.

“Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje —cuenta Cortázar— “Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo”.

Cortázar cree que el lenguaje es una forma de autoconocimiento y desde ahí maneja la novela: rompe, mas no deshace. Pero en *62, modelo para armar* da un paso más allá; el objetivo es la estructura:

“así, al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza (...) un drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama”.

De manera que *62* no es una novela de personajes sino un cuerpo dentro del que se producen

“infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad”.

La ciudad es más que un símbolo: es la novela misma. Esa ciudad, ese cuerpo, es la novela en sí misma y sus personajes cumplen un papel distinto del tradicional en un territorio “donde se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través de ellos y por ellos”. Por decirlo musicalmente: el cambio de clave cambia la pieza aunque los elementos —notas, compases y frases— sigan siendo notas, compases y frases. La clave indica la situación de las notas en la pauta: Cortázar la sustituye por un *château saignant* para proponer una pieza que el lector se verá obligado a armar. En definitiva, es una proposición para leer una novela desde otro lugar que el del lector tradicional. Y así, suce-

de que la importancia de Oliveira o La Maga como referencia fundacional en *Rayuela* se traslada ahora al cuerpo de la novela en su conjunto en *62*; dentro de esta última los personajes son subsidiarios de la estructura además de ser un grupo donde las individualidades no tienen la carga de emoción y razón que individualiza a los personajes de *Rayuela*. Desde esta perspectiva, de orden estructural, no de lenguajes, es desde donde podemos establecer sugerentes paralelismos. Los dos lenguajes —música y literatura— se repelen como tales aunque puedan llegar a acompañarse; las estructuras, no; las estructuras si son fecundantes de uno a otro. Por otra parte, si pensamos en libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round* estaremos hablando más bien de improvisaciones sobre un tronco común; o sea: más jazz. De hecho, yo creo que si Cortázar no hubiera tenido alguna vez un pensamiento semejante a la paráfrasis que propusimos antes (“yo podría escribir ese piano”) no habría llegado a puerto con la escritura de *62*. Pero hasta aquí podemos llegar.

En la estructura de buena parte de la obra de Cortázar está presente el jazz; en su lenguaje lo está simplemente como emblema de libertad creadora. No se puede ir más allá. Pero siempre hay sorpresas. En jazz se denomina *scat* al canto sin letra con sílabas libremente encadenadas unas a otras. Ella Fitzgerald o Louis Armstrong fueron sus campeones. En el capítulo 68 de *Rayuela* encontramos un asombroso solo de *scat* literario:

“Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sústalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo poco a poco cómo las arnillas se espejunaban, se iban apoltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciano de ergomanina al que se le han dejado caer una fírlas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios,

consintiendo en que él aproximara suavemente sus orefelunios. Apenas se entrepalumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayustaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocaplúvia del orgumio, los espoemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y máru-los. Temblaba el troe, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias”.

Y es que el lenguaje no para de darnos sorpresas; es uno de esos inventos tan perdurables como irreductibles a toda fijación, a todo estancamiento. Si Cortázar nos ha traído hasta aquí, hasta este capítulo 68, quién sabe lo que nos deparará el futuro. ■

Bibliografía citada

CORTÁZAR, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1984.
— *Las armas secretas*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968
— *Los nuestros*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
— *Rayuela*, Punto de Lectura, Madrid, 2001.
— *62, Modelo para armar*, Punto de Lectura, Madrid, 2007.

Discografía citada

EVANS, Bill. *The Solo Sessions I y II*, Milestone, 1989
— *Alone*, Verve, 1968
— *The Tokyo Concert*, Fantasy, 1973.
MONK, Thelonius. *Piano solo*, BMG France/Carrere, 1996.
PARKER, Charlie. *The Complete Dial Sessions*, Definitive Records, 1999.
— *The Complete Savoy Sessions*, Definitive Records, 1999
POWELL, Bud. *The Complete Blue Note and Roast Recordings*, Blue Note, 1994.
TRISTANO, Lennie. *Intuition*, Capitol Jazz, 1989

José María Guelbenzu es novelista. Autor de *El río de la luna*, *El sentimiento* y *Esta pared de hielo*.