

Carreras improvisadas: Teorías y prácticas de la música de jazz en Francia

Jean-Louis Fabiani

(Traducción María Delia Martínez)

“Gran parte de lo que en Europa llaman jazz de vanguardia no es sino una pálida imitación de algo que los compositores alemanes hacían mucho mejor. Si no tiene *swing*, no es jazz. . . , no se sale de ahí.” Wynton Marsalis, septiembre, 1984¹

Se ha dicho con frecuencia que el discurso crítico a propósito del jazz se desarrolló primero en Francia,² pero rara vez se ha intentado sacar todas las consecuencias de dicha afirmación. El temprano interés por el jazz que demostraron los intelectuales franceses ha contribuido en gran medida, sin duda, a las condiciones sociales de su diseminación: no habría jazz sin la reapropiación a sabiendas (o con frecuencia medio a sabiendas) de lo primitivo y exótico del ritmo pulsado. Si ninguna interpretación propiamente musicológica del jazz resulta del todo satisfactoria (lo que no tiene nada de asombroso cuando uno piensa en la inmensa variedad de formas que se acumulan bajo esa etiqueta) es quizás porque ningún movimiento teórico ha tomado en cuenta la relación entre lo científico y lo primitivo que sería la primera condición del placer del jazz. La temática filosófica de la autenticidad que, en la mayoría de los casos, constituye el fundamento de los enfoques teóricos o de los juicios sobre buen gusto acerca de esta forma musical ha ocultado en gran medida la cuestión de la constitución social del objeto “jazz” en Francia. La abundancia de tesis, clasificaciones, enciclopedias francesas consagradas al jazz no logran disimular la escasez de trabajos sociológicos sobre el tema.³ Las observaciones siguientes se dedicarán a oponerse a la célebre afirmación de Jean-Paul Sartre, en el sentido de que “el jazz, como los plátanos, hay que consumirlo en el lugar de origen”⁴: al contrario, el jazz, como nosotros lo entendemos, es en gran medida un invento europeo. Para justificar esta paradoja aparente, comenzaré por bosquejar una definición de la música negra norteamericana

que han construido los intelectuales franceses (*Música negra y creación blanca*) Esta empresa de creación colectiva se sobrepone a costa de los malentendidos fundadores, al precario universo de las interacciones y estrategias sociales de los músicos: este encuentro se halla en el principio de la producción social del sentido de las obras y de los gestos (*Los mundos del jazz*). La consagración mediante el discurso científico es uno de los elementos principales en la legitimación cultural del jazz; se hace entonces un esfuerzo por legitimar las implicancias de la noción de arte “en vías de legitimación” (*Las vías de la legitimación*). Dicho proceso de legitimación ha dado lugar a la reivindicación, por arte de los músicos franceses, de una estética que ya no deba su esencia al modelo norteamericano (*El nuevo territorio del jazz*), junto con el inicio de un sistema de asistencia a la creación y a la interpretación, respecto al cual se puede suponer que terminará de transformar la definición social de la música de este tipo de música (*El empleado del jazz*)

Música negra y teoría blanca

La abundancia de teorías acerca del jazz es asombrosa; el discurso erudito acerca del jazz se nutre de interminables especulaciones sobre el origen del término, el lugar de origen de dicha música, su esencia y los ritmos de su evolución histórica⁵. Es notable que los jazzólogos franceses adhieran con a la etiqueta “jazz” con más fuerza que los propios músicos. Sabemos, por ejemplo, que a Duke Ellington no le gustaba realmente que se le considerase un músico de jazz: “Nosotros tocamos música popular; una música de origen africano que ha florecido en un medio norteamericano”, repetía con frecuencia.⁶ En otro contexto, Charlie Parker se preocupaba de distinguir entre la música que él tocaba (el bop) y el jazz. En época más reciente, los creadores de la *free music* (música libre) o de la *new thing* (la novedad) se han negado con insistencia a dejarse describir como músicos de jazz y han preferido la expresión “gran música negra.” Los teóricos blancos del jazz negro se han asombrado muchas veces de la laxitud terminológica de los músicos y a su negativa a hacerse cargo de una definición a la cual los entendidos, sin embargo, habían consagrado todos sus esfuerzos.⁷ La ingratitud de los músicos frente a la teoría jazzística tiene a lo menos dos explicaciones: frente a las formas precoces o a las formas menos legítimas (lo que suele ser la misma cosa) los músicos guardan silencio acerca de su propia práctica y ni siquiera se percatan de que se elabora teorías en torno a ellos; preocupados

esencialmente de sobrevivir en lo material, nada tienen que decir sobre la esencia del jazz. Las primeras versiones eruditas acerca del jazz surgen, pues, de una situación histórica particular: hasta una época muy avanzada en la evolución de esta forma musical, los músicos de jazz permanecieron mudos. No es raro que la jazzología se haya constituido en el momento en que se desarrollaba la etnología y en que el gusto por las artes primitivas se situaba al centro del arte moderno: los músicos de jazz negros, instantáneamente, se convirtieron en objetos etnológicos, y el placer que ofrecía el jazz se constituyó en elemento del retorno estético a los orígenes. La situación se exagera con la separación máxima entre el teórico-esteta y el músico, cuya calidad “primitiva” estriba precisamente en no realizar teorías a propósito del jazz; en esta perspectiva, el silencio del músico resulta indispensable para el éxito de su “etnologización” y de la calidad del gozo estético que puede entregar, pues los dos elementos están ligados indisolublemente. En el caso de las formas más recientes de esta música: en esencia el *bebop* de fines de los años cuarenta y el *free jazz* de los años sesenta, el rechazo de la etiqueta *jazz* por parte de los músicos es la expresión de estrategias estéticas dirigidas a obtener el reconocimiento de la innovación como tal: la tradición no se rechaza forzosamente, pero siempre se la mantiene a cierta distancia. Los músicos comienzan a producir discursos, ya sea estéticos o políticos, de apoyo a su proyecto: el rechazo de la etnologización o de la folklorización, en este caso, es condición del reconocimiento estético de formas musicales nuevas.

El público de los “especialistas del jazz”, el universo cerrado de los aficionados iluminados que constituyen el mercado del discurso crítico, se mostró, sobre todo en la primera mitad del siglo, menos numeroso y menos activo en Estados Unidos que en Europa.⁹ En Francia la jazzofilia encontró las mejores condiciones de desarrollo, en la medida en que la interpretaron y reconstruyeron, luego de que hubo cruzado el Atlántico, los especialistas, de acuerdo con las preferencias de una parte del público. El exotismo y la autenticidad de la música de jazz se oponían a las convenciones sociales propias de la música seria y a la vulgaridad azucarada de la música concebida para el consumo masivo¹⁰: la fracción del público que no disponía de los recursos culturales indispensables para el consumo de música legítima, pero que no obstante quería distinguirse de las “masas”, no podía sino encontrar allí su deseo. Los críticos, por intermedio de las revistas especializadas,¹¹ llevaron a cabo la transmutación de la música negra en “arte medio”.¹² Al mismo tiempo, en Estados Unidos, los intentos de

moralizar la música negra habían renunciado al exilio en beneficio de una empresa de purificación y saneamiento cuyo propósito era liberar el jazz de los excesos del ritmo sincopado, cargados de amenazas sexuales y sociales, y sumirlo en el oleaje de la diversión masiva. En esta perspectiva, el papel de los “críticos institucionales”, al decir de Robert Peterson,⁽¹³⁾ fue más bien el de otorgar al jazz certificados de inocuidad social y buena americanidad. Así se explica el distanciamiento entre una crítica francesa empeñada en “africanizar” y “etnologizar” la música de jazz, y una crítica norteamericana preocupada sobre todo de “nacionalizarla” y desdramatizarla. En este aspecto, no es indiferente que obras francesas aparecidas en circunstancias estético-sociales diferentes, aunque apuntando a un enfoque estético de la música de jazz, (*La música de jazz*, de Hugo Panassié, en los años cuarenta, y *Hombres y problemas del jazz*, de Andrés Hodeir, en los años cincuenta) hayan desempeñado un papel central en la redefinición del jazz como arte en Estados Unidos. La tradición de una crítica experta en música de jazz, en el campo intelectual francés, se mantiene hasta nuestros días: con frecuencia los críticos de jazz son universitarios (así, la crónica del *Monde* está en manos de un filósofo y un lingüista). El tema de la música de jazz como expresión de la negritud se desarrolló en Francia mucho antes de que el tema político de la cultura negra surgiese en los Estados Unidos: así, pues, Hughes Panassié ha sido uno de los heraldos y uno de los primeros custodios de la autenticidad de la música negra, y el swing se convirtió en algo así como una propiedad étnica.¹⁴

Los mundos del jazz

La comunidad francesa de músicos de jazz se podría describir con ayuda de los instrumentos sociológicos que se construyó para dar cuenta de la *jazz community* en los Estados Unidos. En ellos se volvería a encontrar la paradoja del músico de jazz que se ve a sí mismo como artista creador (más creador, en todo caso, que el intérprete de música seria, condenado a repetir un repertorio convencional y ostensiblemente despreciado por tal motivo), a quien la necesidad de sobrevivir obliga a desenvolverse en el universo de la música comercial y funcional.⁽¹⁵⁾ Los músicos de jazz pretenden escapar de las normas, ya sean las del gran comercio o las del concierto burgués, elaboran estrategias de autopresentación que ponen en escena este doble corte. Andrés Ceccarelli describe así sus difíciles comienzos en la escena del jazz en Niza: “Si uno quiere pasar por un auténtico *jazzman*, hay que adoptar una actitud de *jazzman*:

hablar de jazz . . . tener el auto, el calzado, el corte de pelo del *jazzman*. Eso lo sentí con mucha fuerza en Niza, cuando comencé a tocar. Era muy duro en esa época hacerse aceptar. Había todo un equipo de músicos formidables como Barney Wilen, Billy Rovere . . . Ellos, ellos sí tenían esta actitud del verdadero *jazzman* y era casi imposible participar en una improvisación . . . Sentía que nunca lograría que me aceptaran y sufrí mucho por ese motivo. Eso me decidió a partir en gira con los *Gatos Salvajes*, una orquesta espantosa.”⁽¹⁶⁾ El acceso al mundo del jazz exige el pago de una especie de “derecho de entrada”, invisible para quien se aferre a la leyenda de la “improvisación”, mito de la jovialidad musical que borra las diferencias. Dicho “derecho de entrada” no descansa únicamente en las cualidades musicales sino también en la *hexis* corporal, los rituales de parada y de brindis, y ciertos indicios imperceptibles para el hombre común. Se constituye una aristocracia del jazz, la que se opone sobre todo al universo de la música de variedades. Ceccarelli, el joven autodidacta de Niza, resiente como una infamia el hecho de estar relegado al mundo atrasado del *rock* binario.

La aristocracia del jazz , en grandísima medida, es producto de una ilusión colectiva, en la medida en que no deja de recibir los desmentidos de la realidad, pero los veredictos económicos y sociales que dichos desmentidos infligen han tenido con la mayor frecuencia el efecto de reforzar la adhesión de los músicos al mito de la comunidad aristocrática. La aristocracia del jazz francés se constituyó sobre el modelo que ofrecían los grupos de artistas estadounidenses de paso o radicados en París, sin cesar reactivado con la difusión de la leyenda negra del jazz; la literatura crítica relativa los artistas estadounidense desempeñó un papel importante en la difusión de la figura del aristócrata maldito, la que ha permanecido, en muy gran medida, como un modelo “para la risa”; en el jazz francés no se encontraría destinos semejantes a los de Charlie Parker o Billie Holliday. Cabe observar que los determinantes de una autoimagen marginal y desviada de los músicos de jazz no son los mismos en Francia y en Estados Unidos: se pudo atribuir la autosegregación de los músicos de jazz estadounidenses al rechazo del jazz por parte del gran público, a las luchas frente a los profesionales de la música seria que en la intrusión de los recién llegados veían la amenaza del derrumbe de las normas tácitas y escritas que gobernaban aquel mundo, y a la expresión de tensiones étnicas. En Francia estas determinaciones no existían y la representación del músico de jazz como artista marginado que vivía en peligro se construyó enteramente

a partir de la difusión de la leyenda negra del jazz.

La problemática del arte como acción colectiva aparece como particularmente fecunda cuando se la aplica al universo de la música de jazz. No hay una definición objetiva de la música de jazz; los músicos llamados “de jazz” van y vienen en universos sociales diferentes, entre ellos se cuentan músicos de estudio, acompañantes instrumentales de artistas de variedades, incluso intérpretes de música seria. El jazz no existiría sin un proceso de creación colectiva continua que transforma la suma heteróclita de hombres e instrumentos diversos en un “mundo del jazz”. La reafirmación permanente de la especificidad y de la originalidad del jazz es tanto más indispensable cuanto más precaria es la definición social de la actividad: cuanto menos se resalta la diferencia objetiva entre el jazz y otras formas musicales, más se impone la labor colectiva que conduce a la reiteración de las cualidades que la distinguen. De ahí que la jazzología sea mucho más que un pasatiempo para autodidactas y universitarios en situación de dominados en su campo (y también fuera de él): si en el jazz la retórica de la información es tan importante, es porque ofrece un fundamento para creer en esta forma musical. Aquí se comprueba que el *habitus* autodidacta, en cuanto conjunto de disposiciones a coleccionar y clasificar, produce una suerte de enciclopedismo que se ajusta particularmente bien a la definición social de un arte en vías de legitimación. Los historiadores aficionados, que tienen respuestas para todas las preguntas relativas a las discografías o las biografías de artistas, colaboran con las fuentes a su alcance en el proceso de inventar el universo del jazz. Los debates interminables sobre la esencia del jazz, la cuestión de dónde comienza y dónde termina el jazz, son sin duda característicos de los agentes sociales empeñados en la producción y reconocimiento de un arte medio; dichas discusiones, como lo ha demostrado Pierre Bourdieu, copian los debates eruditos acerca de las artes legítimas.¹⁸ También son un medio de perpetuar la existencia de esta comunidad ficticia que es el jazz, El aspecto de violencia extrema que presentan estas rencillas (con invectivas y excomunicaciones cotidianas) quizás sea engañoso: los enemigos jurados resultan, a pesar suyo, sin duda, más cómplices que adversarios, en la medida en que, más allá de la cifra aterradora de muertes simbólicas perpetradas, los enfrentamientos recuerdan la existencia de una realidad jazzística que de otro modo sería imperceptible. La cooperación entre críticos y músicos es una de las condiciones de la producción social del sentido de esta música: la exacerbación de las diferencias encontradas, la formulación y reactivación de

convenciones que atañen tanto al estilo de vida como al estilo de música, además de la abundancia de elementos simbólicos extramusicales (todo lo que forma la atmósfera del jazz). nada de esto podría tener significado sin la presencia de un aparato de crítica que en el jazz tiene por lo menos tanta importancia como la interpretación musical. En dicho sentido, el jazz es una acción colectiva.

Aquello que llamamos jazz es la suma de prácticas musicales, cuadros sociales y modalidades de consumo muy diferentes (¿qué tienen en común la música de fondo de las noches de la prohibición en Chicago y los conciertos vespertinos del Museo de Arte Moderno de la ciudad de París?) Con frecuencia se ha insistido sobre la rápida renovación del público de jazz: el gusto por el jazz depende fuertemente de la ubicación en el ciclo de la vida; es la música de fondo de las noches insomnes de la adolescencia y la post adolescencia. Un músico francés, Didier Levallet, describe así la inestabilidad de su público: “Lo que caracteriza también al público de la música de jazz es su gran movilidad; en ciertos círculos, la gente que ha sido apasionada del jazz deja de salir en una etapa de su vida (porque tienen familia, etc.)¹⁹” Por otra parte, escuchar música de jazz puede ser, en ciertas ocasiones, una forma de propedéutica o de medio de acceso a formas musicales consagradas; así se explican las intermitencias. A la renovación constante del público se añaden cambios más profundos en á composición de éste, a medida que el jazz se aleja de su forma recreativa (el origen social tiende a subir); dichos cambios corresponden también a transformaciones en el origen social de los músicos (en Estados Unidos, el origen social de los músicos de jazz de las primeras generaciones fue esencialmente popular; en el jazz después de la guerra dominan los músicos salidos de las clases medias). En cierto modo, el jazz existe sólo debido a una especie de inercia del lenguaje (ya no son los mismos quienes tocan jazz, no son los mismos quienes escuchan). Dicha inercia es, en esencia, producto de la constitución de un aparato de crítica que trata “la evolución del jazz” como un tema obligado. En este sentido, las declaraciones incesantes relativas a la crisis o la muerte del jazz no deben engañar: regulares desde 1920²⁰, no serían quizás sino una manera de movilizar la atención y reforzar la presencia de un objeto que, sin estas profecías contradictorias, permanecería impalpable. El hecho de que “el” jazz sobreviva es para los hagiógrafos, con la mayor frecuencia, un desmentido triunfal de todas aquellas previsiones apocalípticas. Tal vez habría que considerar que el anuncio recurrente de la muerte del jazz, cuyo efecto es el de mantener la tensión crítica y la dramatización,

es uno de los elementos principales de la longevidad. Sabemos que a partir del siglo XIX el tema de la muerte de la filosofía, levantado por los propios practicantes de la disciplina, ha permitido que varias generaciones de filósofos sobrevivan cómodamente. Lo mismo ocurre con el jazz.

Las vías de la legitimación

Richard Peterson ha analizado las transformaciones que afectaron la definición social de la música de jazz en Estados Unidos, en términos de fases sucesivas, correspondientes a los tres modelos dominantes de la producción y el consumo de música en ese país.²¹ De una forma tradicional de expresión comunitaria o popular (*fase folklórica*) se sigue a un jazz que se asemeja cada vez más a las artes legítimas (*fase de bellas artes*) pasando por la fase de gran producción comercial (*fase pop*) Las innovaciones que condujeron a la redefinición del jazz se explican simultáneamente por la reacción de los músicos negros jóvenes ante las frustraciones raciales y las restricciones comerciales (revolución del *be bop* en los años cuarenta); dicha reacción pudo expresarse porque encontró apoyo en una fracción intelectual del público blanco (sin duda impulsada a apreciar la música de este estilo debido a una combinación de estrategias distintivas y odio de sí misma). Es evidente que no se podría hacer el mismo análisis en torno a la producción y el consumo de música de jazz en Francia: si bien la fase popular, por definición, estuvo ausente, se observa al mismo tiempo que el jazz nunca logró penetrar verdaderamente en el dominio de la diversión masiva (a pesar de las afirmaciones discutibles acerca de la “jazzificación” de las música de variedades en Francia entre las dos guerras). Hasta una época reciente, Francia ha sido un lugar de consumo de jazz más que de producción de jazz: sobre todo a nivel de la celebración de los críticos se vuelve a encontrar las artes que Pierre Bordieu define como “en vías de legitimación”.²² El consumo de música de jazz ha tendido a alejarse de las formas puramente funcionales que habían constituido su primer entorno; poco a poco, el jazz se desligó del baile y de la diversión. Si hoy aún se toca en bodegas o en *boîtes*, y si continúa de hecho ligado al exceso de alcohol o al consumo de drogas diversas (lo que lo distingue de la música seria y constituye una suerte de referencia a su pasado irregular), el jazz se disfruta cada vez más como si fuese un bien cultural noble (y con gran frecuencia en lugares consagrados: museos o salas de concierto). La formación de una connivencia entre músicos y público ya no

pasa por la efusión ruidosa y la gesticulación, típicas hoy de las grandes manifestaciones de la música *rock*, sino por la abstracción y la estilización de los ademanes: la forma de participación de la que Andrés Hodeir decía que era característica del aficionado al jazz (los golpes de palmas de ritmo no siempre regular) hoy se extiende ampliamente en la música de variedades; en cambio, en los conciertos de jazz los espectadores imitan la participación con movimientos de pies y manos siempre restringidos y silenciosos. Con esta referencia a la pulsación se marca la distinción con la música seria y sus espectadores pasivos, y con la música comercial y sus consumidores bullangueros privados del sentido del ritmo. Así, pues, la estilización de la connivencia es un elemento importante en el proceso de constitución del jazz como música similar a la legítima.

Favoreció esta constitución la aparición de especialistas de la crítica, en los años cincuenta, que se aproximaban mucho más a las retóricas y los ritos de la universidad. La querrela del *bebop* (¿había que aceptar la innovación jazzística o rechazarla?) fue de hecho la expresión del enfrentamiento entre un grupo de aficionados autodidactas preocupados de la precisión discográfica (guardianes de la ortodoxia) y un grupo de jazzólogos dotados de formación musical o escolar que los inducía a buscar la innovación y reconocerla. André Hodeir, a su vez teórico y compositor, desempeñó un papel importante en la redefinición de la jazzología estigmatizando el sectarismo y la ignorancia de los guardianes de la tradición, y atrayendo a la revista *Jazz Hot*, cuyo jefe de redacción fuera en los años cincuenta, a jóvenes universitarios, muchos de ellos filósofos de formación. La “generación de los filósofos”, como recuerda Lucien Malson,²³ cumplió un gran papel en el surgimiento de una auténtica “teoría” del jazz. La mejor ilustración del carácter universitario de la crítica de jazz se encuentra en la aparición de *Cahiers du jazz*, a comienzos de los años sesenta, revista muy próxima de la publicación erudita (en cambio, *Jazz Hot*, donde se elaboraban las primeras formulaciones teóricas, se mantenía en esencia como revista de actualidad discográfica). Este movimiento se prolongará con la aparición de una nueva generación de jazzólogos, a mediados de los sesenta, que escribían principalmente en *Jazz Magazine*, muy próximo a la extrema izquierda parisina y a las teorías estéticas que se desarrollaban en los *Cahiers de Cinéma*. Estos autores, frente al *free jazz*, eran lo que los intelectuales del *Jazz Hot* fueron para el *be bop*.²⁴

La búsqueda de la legitimación condujo a una verdadera historia del jazz; se trataba de demostrar que el jazz, como la música seria, era susceptible de ser tema de una historia erudita, distinta de la erudición discográfica y de la piedad anecdótica de los primeros especialistas en este género musical. Lo más frecuente es el intento de establecer que la historia del jazz es una forma abreviada de toda la historia de la música occidental, puesto que en cinco generaciones pasó del primitivismo a la abstracción. Los historiadores del jazz vinculan las transformaciones sociales que describen con cierto número de causas sociales globales (como Lucien Malson) o con la lógica propia de la evolución musical (como André Hodcir, quien, más que todos los demás, ha contribuido a la autonomía y consagración del universo del jazz).

Sería absurdo, evidentemente, considerar el arte medio de modo realista y convertirlo en algo así como la expresión inmutable de los gustos de grupos sociales intermedios, a igual distancia del arte legítimo como del arte popular. El público del jazz, en términos culturales, no es monolítico, aun cuando se puede apreciar, por lo demás, que las fracciones de la burguesía más conservadoras en lo cultural estiman que dicha música es música de bar y que temen sus aspectos étnicos, y que las clases populares la ignoran casi por completo. De hecho, todo depende del lugar que ocupe el jazz en la constelación de las prácticas culturales: en el seno de las fracciones intelectuales de las clases dominantes, el jazz puede venir a completar las formas de consumo legítimo y por ahí contribuir a estrategias de alejamiento o de distinción (en especial respecto de aquellas fracciones que se inclinan únicamente por las formas consagradas del arte). Pero el jazz encuentra su mejor público en la “pequeña burguesía”, ya se trate del autodidacta que prefiere sobre todo las formas tradicionales del jazz y encuentra en ellas un sustituto de formas del arte más legítimas, o del representante de la “pequeña burguesía moderna,”²⁵ muchas veces carente de escolaridad completa, pero que ha vivido en cierto contacto de familiaridad con la cultura legítima, sin caer por eso en la vulgaridad de los gustos populares. Por último, la noción de “arte en vías de legitimación” permite revelar la importancia decisiva de los juicios de la crítica, en un universo donde aún no se han constituido criterios legítimos e unívocos acerca de la jerarquización de hombres y obras.

El nuevo territorio del swing

Con la notable excepción del quinteto del Hot Club de Francia, entre las dos

guerras, hasta hace muy poco tiempo hubiera sido incongruente hablar de jazz francés. La historia del jazz de Lucien Malson menciona sólo nueve músicos franceses en una lista de cientos de nombres.²⁶ En su mayoría, las escasas decenas de músicos franceses que vivían, al menos en parte, del jazz se dedicaban a reproducir, idéntica, la forma musical que se tenía por su expresión eterna (el jazz “Nueva Orleans): la reivindicación de la innovación y la creatividad estaban notablemente ausentes de esta práctica; la historia del jazz francés no era sino la de un *revival* aplicado. Por otra parte, hay una larga tradición de instalación de músicos norteamericanos en París; no tanto porque en Francia las tensiones sociales no seguían el mismo modelo, sino porque la relación original entre música negra y teoría blanca le ofrecía un entorno donde podían esperar la sobrevivencia y el reconocimiento. París fue algo así como el asilo nocturno de músicos a la deriva y el lugar de consagración de formas innovadoras y estrategias de ruptura (pensamos particularmente en la importancia de las estadías en París de artistas de vanguardia como Anthony Braxton y los músicos del *Art Ensemble* de Chicago, a fines de los años sesenta). Los intelectuales jazzófilos parisenses cumplieron un papel importante en la invención de una música negra de vanguardia en el curso de los sesenta, con lo que entraron a formar parte de una especie de tradición. Francia, por otra parte, ofrece a los músicos de jazz un mercado limitado, pero protegido contra las fluctuaciones excesivas y los caprichos de la demanda. No fue sólo en chiste que el percusionista Daniel Humair hizo de París un paraíso jazzístico: “Digamos la verdad: si bien los músicos norteamericanos que vienen a Europa son muy caros, ganan veinte dólares por tocar ante cuatro gatos. Las condiciones son mucho más difíciles para ellos que para nosotros, que tenemos en cierto modo la vida bella.”²⁷

Como consecuencia de la teoría blanca sobre la música negra, durante mucho tiempo el gusto por el jazz se centró casi exclusivamente en los músicos norteamericanos. Incluso hoy, observa André Francis, productor de *France Musique*, “al público francés le atrae mucho más lo que sucede del otro lado del Atlántico que el concierto de un músico descubierto en un club francés,”²⁸ Durante mucho tiempo se ha dicho que los músicos blancos franceses podían copiar, cuando mucho, a los músicos norteamericanos negros, pero nunca igualarlos. Hasta finales de los años sesenta (con la excepción ya aludida de Django Reinhardt y Stéphane Grappelli, y aquella más reciente de André Hodeir y de Martial Solal), el jazz francés ha sido una réplica o un

calco del modelo norteamericano, sea cual fuere el modelo de referencia. El discurso de acompañamiento del *free jazz*, al término de los años sesenta, tuvo un efecto doble: al comienzo, el *free jazz*, o jazz libre, reavivó el aspecto de la etnia (el *free jazz* se definía como la expresión estética del *black power* o poder negro); pero, por un efecto de retorno, la “estética libre”, que se podría definir como el relanzamiento de la forma que había improvisado la ideología de la espontaneidad, constituyó el apoyo para una reivindicación de la especificidad del jazz francés. Hay, desde luego, un swing del territorio. Un crítico de jazz decía últimamente: “La salvación, ahora que los europeos mataron al padre norteamericano, pasa por el descubrimiento del lenguaje propio. Se toca la música de uno. Y cuando esa música se parece demasiado a la música de los otros, uno se preocupa de delimitar su territorio mediante un signo de orden visual, teatral, Una boina aquí, un cigarro allá, permiten establecer una diferencia, ficticia o real, frente al jazz *made in USA*”²⁹ La emergencia de un jazz local que recurre a la tradición cultural propia, o incluso al folclor, no es sólo de Francia; en Alemania, en Holanda, en Gran Bretaña, se encuentra más o menos los mismos movimientos. Los nuevos músicos de jazz no tienen la misma representación que sus predecesores. En la misma actividad; cada vez más, los músicos arman su repertorio propio; las piezas “estándar” se tocan cada vez menos. En esta redefinición del jazz nacional se podría distinguir dos tendencias: la primera se sitúa en la prolongación de la estética *espontaneísta* de la estética “free” de los años sesenta; dicha estética que, por lo demás, corresponde bastante bien a las representaciones del mundo social características del mundo de la pequeña burguesía nueva (anti jerarquismo difuso, crítica de las formas de arte consagradas, libre expresión). La otra orientación es la que lleva a los músicos de jazz hacia una definición de su actividad que se parece cada vez más a la de una especie marginal de música seria. Las técnicas de improvisación se refinan y se hacen más complejas. Surgen o se intensifican las relaciones con la música contemporánea seria (Michel Portal es sin duda el mejor ejemplo de esta circulación entre universos musicales). Por último, los hombres del jazz cuidan cada vez más la forma y la construcción y se orientan hacia un jazz escrito; aquí podemos recordar los nombres de André Hodeir y Martial Solal. Aquél recurre con frecuencia a la improvisación “simulada” y a la forma abierta, pues estima que la improvisación sobre estructuras acordadas, vieja regla del jazz, ha llegado a sus límites.³⁰ Estas dos tendencias de la música de jazz contemporánea suelen coexistir en los mismos

individuos o en las mismas agrupaciones: la contradicción entre la espontaneidad lúdica y la disciplina de la música seria no es sino aparente, sin duda; se podría decir que se trata de dos expresiones opuestas, pero complementarias, de la ambigua que relación que el jazz mantiene con la música legítima.

El nuevo territorio del swing está ligado a la constitución de un circuito de difusión de alternativa que se afirma en gran medida en el apoyo asociativo.

Varias asociaciones, en su mayoría compuestas de miembros que descubrieron el jazz alrededor de mayo del 68, intentaron poner fin a una situación desértica, en términos de jazz en las regiones, invitando a músicos y constituyendo una especie de red paralela. Por otra parte, la aparición de una “nueva canción francesa”, a comienzos de los años setenta, ha ayudado a reforzar esta red; en la medida en que con frecuencia acompañaron a estos cantantes, estos músicos pudieron presentarse ante auditorios más numerosos y regulares. Aunque menos incierto que antes, el circuito sigue precario, por cuanto se apoya en la buena voluntad cultural de algunos individuos y porque se sabe que la pasión por el jazz suele ser transitoria. Parece que las transformaciones recientes tienden a acercar el jazz a las demás manifestaciones de “arte medio” (canto “de calidad”, fotografía, etc.); se integra cada vez más a la lista de ingredientes obligados de la acción cultural.

El empleo del jazz

La entrada del jazz en el universo de la acción cultural alejó esta forma musical, sin duda, de aquella representación cultural de arte maldito que la jazzología había cultivado con celo. Después de 1981, la ayuda para la creación, hasta entonces reservada a la música seria, se ofrece también a los músicos de jazz, que podrían liberarse del juego de la oferta y la demanda, en el que solían salir perdiendo. Para la administración cultural se trata a la vez, en nombre de una política de extensión del patrimonio a todas las formas de expresión, de eliminar las jerarquías de las formas musicales y constituir una verdadera enseñanza del jazz en los conservatorios. Este apoyo al jazz no es por cierto sólo consecuencia de una coyuntura política determinada: la política cultural de la ciudad de París también se vuelca hacia la enseñanza del jazz: se hace pedidos, se acuerda subvenciones. Por último, hace poco, la Sacem reconoció los derechos del improvisador. Se puede apreciar ahí la

tendencia a la “socialización” progresiva de los “riesgos” de la actividad creadora y al refuerzo de los sectores protegidos, que Pierre-Michel Mengel analizó en el aspecto de la música seria.³¹ El apoyo público al jazz encierra una especie de contradicción: la carrera en la improvisación ya no se improvisa. No hay que exagerar los efectos de dicha política: de los quinientos músicos inscritos en la Sacem, muy pocos viven correctamente de su actividad. Pero la tensión que surge entre la representación de la vida de artista de jazz (vida improvisada) y las condiciones reales de la vida de artista es aún más fuerte que en otras formas de expresión.

La instalación progresiva de formas institucionalizadas de enseñanza del jazz, reconociendo y completando la acción de las asociaciones,³² acentúa la disminución que sufre el papel de los autodidactas en este universo, fenómeno ya antiguo.³³ La creación reciente de una “orquesta nacional de jazz” reforzó el dispositivo de ayuda y terminó de consagrar el jazz como una especie de doble de la música seria.³⁴

Esta evolución inspira dos observaciones: la primera se refiere a la voluntad explícita de “des-jerarquizar” las formas y las prácticas musicales. Dicha voluntad forma la base de la política que aplica la administración cultural. Hoy parece evidente que ya no hay artes menores: el jazz y el “java”, siempre que se sepa escucharlos y que se extienda a sus músicos los beneficios de la protección pública, valen tanto como la música seria. Con todo, se puede pensar en la hipótesis de que esta lógica de la legitimación generalizada, que armonizaría con los fundamentos mismos de la animación cultural y con las representaciones estéticas dominantes entre las clases medias, disimula la instalación de jerarquías nuevas y de nuevas estrategias de distinción.

La segunda observación se refiere a la ayuda al jazz. La contradicción que se expresa en la doble categoría del creador, a la vez trabajador cultural y artista solitario,³⁵ está particularmente viva en el caso del jazz, música de los márgenes y de la noche. Es significativo, desde luego, que la crítica al jazz con patrocinio se haya convertido en una especie de tema obligado: así, Alain Gerber, crítico de jazz, afirma que “muchos músicos mueren de hambre simplemente porque no tienen la calidad suficiente.”³⁶ Convertidos en trabajadores de la cultura, ¿podrán los músicos de jazz asegurar la sobrevivencia de su actividad centrada en la libertad, la improvisación y la pulsación irreprimible? Sin duda se puede contar con que la labor de reinterpretación de los jazzólogos dirigirá esta contradicción y obtendrá una versión más y más estilizada de la

violencia de sus orígenes.

Jean-Louis Fabiani

Notas

(1) Extracto de una entrevista publicada en *Paris-Création*, París. Autrement, 1984 ... Wynston Marsalis aparece como “el joven trompetista que compensa la crónica del jazz de los años 80 tocando la música clásica con tanto virtuosismo como el jazz

(2) Discurso crítico del jazz quiere decir las tentativas eruditas de análisis de una nueva forma musical (*Jazz*. de André Schaeffner (1928) es el primer ejemplo: un estudio dedicado a Schaeffner en el hermoso libro de Lucien Malson, *des musiques de jazz . . . 1983*, y el conjunto de tomas de posición sobre el jazz. Esta música que, según Cocteau, “venía a llenar un vacío”, sedujo primero por su exotismo; detrás de los sonidos venidos de África se reconoce y la sensualidad de África. Escritores (Cocteau, Morand, Bataille. Leiris) y músicos (Milhaud, Ansermet) propusieron muy pronto interpretaciones de conjunto de la música de jazz La crítica, en el sentido técnico de la palabra, vino a proponer sus clasificaciones, prescripciones y anatemas durante los años treinta. Hughes Panassié fue la primera gran figura (*Le Jazz Hot*, París . . . 1934.

(3) La riquísima bibliografía que cierra el libro de Lucien Malson no menciona los aspectos sociológicos de la cuestión. Sin embargo, en Estados Unidos la comunidad de músicos de jazz fue objeto de numerosos análisis sociológicos; pensamos en especial en el estudio de las contradicciones entre las pretensiones artísticas de los músicos y su condición social de entretenimiento en bodas y banquetes, estudio que constituye un clásico de la sociología interaccionista (Howard G. Becker, *Outsiders*, 1963). . . . La escasez de estudios sociológicos franceses sobre el tema se debe, sin duda, a causas generales nacidas del desigual desarrollo de estas disciplinas en los dos países, pero también se explica, en parte, por la naturaleza de la jazzología en Francia: Los peritos universitarios en el tema, con frecuencia situados en lugares marginales o periféricos de la cuestión, eran muchas veces críticos de jazz en la prensa y la radio; luchan por el reconocimiento social de su pasión copiando los ritos de celebración de la música seria y por eso tienden a descuidar las dificultades que presenta la constitución de una forma musical que no es ni música seria (aun cuando los jazzólogos son tan serios como los papas) ni música de consumo masivo.

(4) El artículo de Sastre se publicó en una colección . . . *Les écrits de Sastre* . . .

París, . . . 1970). La suerte de este artículo no tiene nada de asombroso, en la medida en que contiene todas los rasgos que los intelectuales europeos no han dejado de atribuir a la música de jazz; se reconoce en la obra la expresión bruta de la autenticidad, la vibración del instante, el exotismo de la convulsión. Sorprende mucho más que los “sociólogos” del jazz no observen que la característica esencial del jazz es que nunca se consume en el lugar de origen (París consume África por intermedio de Nueva Orleans, París consume Greenwich Village pensando que consume Harlem) y toman por dinero contante y sonante los arquetipos de las hagiografías del jazz (hay un excelente ejemplo de reproducción idéntica de los estereotipos de la jazzología en el discurso sociológico reducido a la categoría de informe sobre los informes de la crítica, en un artículo de P. Taminiaux, . . .1984)

(5) Fuente

(6) Fuente

(7) Lucien Malson, poco sospechoso de sectarismo o de delirio clasificatorio, manifiesta cierta decepción ante la actitud de los músicos de jazz, que hacen caso omiso de los sellos (*Des musiques de jazz . . .*)

(8) Sobre la relación entre el gusto por lo primitivo y el desarrollo de teorías y colecciones etnológicas, véase Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art . . .* 1967)

(9) Es lo que señala Francis Newton en *Une sociologie du jazz*, 1966.

(10) Un buen ejemplo de este doble distanciamiento frente al arte legítimo y la gran producción en la definición que hace André Hodeir del aficionado al jazz: “¿Quién es el aficionado al jazz? ¿Es el abonado a la ópera que jamás omite dejar caer una lágrima ante las interminables desdichas de Manon o de Tosca? ¿Es la madre de familia a quien los valsos recuerdan su juventud, o la vendedora que se desmaya cuando escucha a Georges Guétary o a Tino Rossi por la radio? Evidentemente, el aficionado al jazz no corresponde a ninguna de estas categorías” (*Jazz: its Evolution and Essence*, . . .1956)

(11) La revista *Jazz Hot*, que todavía existe, se fundó en 1935.

(12) No es fácil describir con precisión la composición social del público de jazz

entre las dos guerras. Según F. Newton, los aficionados al jazz eran en su mayoría miembros varones y jóvenes de la pequeña burguesía urbana.

(13) Richard A. Peterson, . . . *Arts in Society*, 1967. Los críticos continuaron la empresa de moralización del jazz insistiendo en la integración del jazz en la cultura estadounidense.

(14) Por eso es difícil ver en toda la crítica europea tradicional una voluntad tenaz de despojar a los negros su propia cultura, como lo piensan . . . en *Free Jazz: Black Power*. . ., París 1971. Precisamente, parte de la crítica blanca fue la que por primera vez sacó a relucir la etnicidad del jazz.

(15) Fuente

(16) Fuente

(17) Fuente

(18) Fuente

(19) Fuente

(20) Hay una recopilación de estas profecías en el libro de L. Manson, *Des musiques de jazz*; se relacionan justamente con las exclusivas cotidianas del comentario de jazz. Mediante el humor de Alain Gerber, que dice: - Ustedes dicen que el jazz nunca había estado tan bien, es verdad. Dicen que está agonizando, es verdad también. Si tienen un poco de malicia, dicen que su muerte inaugura su renacimiento, es cierto también.-, se puede reencontrar la lógica de profecías enfrentadas que constituye el jazz.

(21) Fuente

(22) Fuente

(23) Fuente

(24) El mejor ejemplo de esta estética política sigue siendo el libro de Carles y Comolli (él mismo fue crítico de *Cahiers*, después cineasta.) sobre *Free jazz, Black*

*p*ower.

(25) Fuente

(26) Fuente

(27) Fuente

(28) Fuente

(29) Fuente

(30) Fuente

(31) Fuente

(32) Especialmente el CIM (Centro de Información Musical) y el IACP (Instituto de Arte Cultura Percepción)

(33) Se puede evocar el caso de Boulon Ferré, hijo del compañero de Django Reinhardt, el gitano autodidacta Matelot Ferré, y a su vez alumno del Conservatorio y de Olivier Messiaen.

(34) Fuente

(35) Fuente