

Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

El placer de la melancolía

Claudio Guillén

Yo que detesto los centenarios – el vacío de sentido, el eclecticismo organizado que los envuelve – reconozco que a ellos he debido este año unas emociones de gran valor. Pienso en nuestro grandísimo Borges. Y también agradezco haber oído retransmitidas las interpretaciones por el trompetista Wynton Marsalis en San Sebastián de unas composiciones de Duke Ellington.

Lector amigo, me perdonarás que haya empezado con la palabra *yo* y que todo cuanto siga suponga una actitud muy personal. Y es que la música de Ellington ha sido durante años una de las preferencias principales de mi vida, el objeto de una verdadera pasión. Era una inclinación muy mía, que otros no compartían. No creas que todos entienden de jazz en Estados Unidos, ni que los aficionados a este arte destacan por fuerza al autor de *Mood Indigo*.

Ellington era sutil, relativamente difícil, y para muchos abandonaba la cadencia básica, la fuerza primitiva del jazz de Nueva Orleans o de Chicago. Lo cual era un error de juicio. Yo percibí claramente desde mis primeros meses y años en América la excepcional calidad de la música de Ellington, que daba cabida lo mismo a una gran riqueza armónica y melódica que a un fundamental ritmo afroamericano, percutiente, invencible. La complicación, el enriquecimiento y la complejidad que había traído al jazz no dejaban atrás sus fundamentos, pero sí a buen número de oyentes poco entendidos.


Con la guerra civil mi familia había pasado a Francia, donde durante los años 30 se había implantado *le jazz hot* y ya tuvimos noticia de un concierto de Duke Ellington en París. Al principio de los años 40 el destierro nos había llevado primero a Canadá y luego a Estados Unidos. En el otoño del 41 comenzaron mis estudios universitarios. Pues bien, aquellos primeros años de la década de los 40 fueron esplendorosos para aquella orquesta. Yo no tenía dos duros, pero lo poco que poseía lo consagraba a la compra de aquellos discos de Ellington. A la sazón salieron *Main Stem*, *Moon Mist*, *Chelsea Bridge* y creo que los emblemáticos *Take the 'A' Train* y *Things Ain't What they Used to Be*; y todavía se podían adquirir algunas melodías de

Publicado en *El Periódico*, en el suplemento «Viernes», nº 66, el 15 de octubre de 1999, con ocasión de la conmemoración del centenario de Duke Ellington en el Festival de Jazz de Barcelona.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-9 | Submission 2017-09-14

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

los años 30, como *Azure* y *Decrescendo in Blue*; o nuevas versiones de los primeros éxitos de los años 20, como *The Mooche* y *Mood Indigo*.

Sus solistas eran excepcionales. Esto es algo que hay que entender muy bien. No es concebible la orquesta de Duke Ellington sin aquellos músicos precisos, aquellos hombres mismos, que le acompañaron durante dos, o tres o cuatro décadas. Al cabo de una pieza *the Duke* siempre pedía que el solista principal se levantara y recibiera los aplausos que se merecía.

Ténganse en cuenta dos condiciones esenciales de aquel arte del jazz. En primer lugar, el papel de la improvisación. Dentro del marco ideado por el compositor y director de orquesta, la improvisación correspondía a los solistas y dependía totalmente de ellos. Es lo que los oyentes teníamos que valorar, una y otra vez, según los días y las ocasiones. Teníamos que distinguir entre los solos que nacían de unas *ideas* y los que no eran sino cuestión de *dedos*. (Algo como la diferencia entre la técnica y el duende en Federico García Lorca). Y en segundo lugar, el instrumento que tocaba cualquiera de esos solistas no sonaba como ningún otro.

Ésa era una de las grandes contribuciones del jazz. El timbre de la trompeta de Louis Armstrong – nitidez, claridad, limpieza de arranque – era completamente suyo y no podía compararse con ningún otro. Cuando Benny Goodman grabó el quinteto de Mozart se esforzó por producir el sonido perfecto de un clarinete ideal, con resultados discutibles; porque el gran solista de jazz comunicaba su originalidad, al margen de todos los demás factores, a través del sonido característico de su propio instrumento. Esto era el logro de los grandes solistas de Ellington.

Así, Johnny Hodges, cuyo saxo alto atacaba las notas y dominaba el *glissando* de manera personalísima. O el saxo tenor de Ben Webster, de enorme volumen. El clarinete de Barney Bigard, de una purísima liquidez. La trompeta de Cootie Williams, o la de Rex Stewart (corneta más bien, que se lucía en *Boy meets Horn*). El trombón de Clarence Brown, o el del cubano Juan Tizol (trombón de válvulas), coautor del famoso *Caravan*. Con los años surgieron a principios de los 40 algunos instrumentistas más, como Ray Nance, que tocaba la trompeta y el violín. A todos me parece que les oigo todavía y pudiera dedicar muchas palabras más si fuera factible.

Un ámbito sin límites

Y estaba Art Carney, menos destacado que los demás como solista pero cimiento fundamental, a través de su saxo bajo – barítono – del sonido tan original que producía el conjunto de la orquesta, de la que era como el concertino. Ninguna otra produjo ese sonido tan profundo y envolvente; y que se manifestaba en unas armonías tan amplias, tan abarcadoras, que en pocos segundos parecían que llenaban todo un espacio, todo un ámbito sin límites.

En ese ámbito se explayaba invencible la tristeza. Lector amigo, con Ellington conocí el placer de la melancolía. Ninguna otra orquesta produjo piezas como *Mood Indigo* o, más explícitamente, la titulada *In a Melancholy Mood*. La palabra clave es *mood*, que se traduce mal en español. Ambiente, humor, disposición de ánimo... Es un estado fugaz, sin duda, pero no meramente individual. Algo como un ambiente que en un momento lo envuelve todo, tiñéndolo en este caso de un color azul dominante, como el índigo, como el añil; pero cuidado, sin confundirlo con la crispación y la protesta de los blues. Quien canta o toca unos blues se queja y expresa en un momento de crisis o hasta de desesperación. No así las composiciones de Ellington a las que aludo, crepusculares y profundas como una conclusión, una recapitulación de congojas y angustias anteriores, una atmósfera serena donde acaso puedan surgir luego experiencias más intensas y luminosas.

Pues también se producían estallidos de esa vitalidad, de esa libertad de ser y decir tan propias del jazz. Aludo a títulos rítmicos, afirmativos, insistidos como *Perdido* o '*C*' *Jam Blues*. Escribió T.S. Eliot en un ensayo famoso sobre un dramaturgo inglés de comienzos del siglo XVII, Cyril Tourneur, que ante el problema de decidir cuál sería el orden cronológico de sus obras, no conocía más que una solución: asumir que las creaciones más sombrías, más pesimistas, serían las primeras. La melancolía, decía, es un humor sobre todo juvenil. Pues bien, efectivamente, su primacía caracteriza al Ellington de los años 20 y 30; la vitalidad y complejidad reflexiva, al de los años más maduros.

Sí, yo notaba ante todo el sonido y la armonía como componentes propios de aquella música. Pero claro está que no era en absoluto secundaria la melodía, indivisible durante siglos de la música occidental. Ellington era desde este ángulo un compositor europeo, más próximo a un Debussy que a cualquier músico apegado a su folclore nacional. ¿Cómo se valora la calidad de una melodía como tal? Yo no sabría decirlo. Pero me consta que la imaginación inagotable de Ellington me fascinaba y que yo seguía paso a paso una melodía suya como si dibujara una línea en el espacio, sinuosa y sorprendente, o como si contara un breve relato sin desenlace previsible. No faltarían ejemplos para probarlo.

Me puedo equivocar, pero creo que fue en diciembre de 1957 cuando Ellington ofreció un concierto en Nueva York, en el Carnegie Hall, aquel templo consagrado de la gran música establecida. Era algo como una puesta de largo o el logro de la respetabilidad. Yo me acerqué en tren desde Princeton, que está en la calle 33, hasta el Carnegie Hall, creo que en la calle 56, remonté lentamente a pie la Séptima Avenida, cubierta por al menos un metro de nieve. No circulaba ningún coche y el silencio era maravilloso. Los incondicionales de Ellington, descongelándonos bien que mal, fuimos ocupando poco a poco el auditorio. Sus músicos, que de todos modos no eran muy puntuales, tardaron dos o tres horas en llegar, según el caso, hasta que por fin *the Duke*, tras varias improvisaciones estupendas,

vio su orquesta reconstituida y pudo estrenar la composición, especialmente importante, que había escrito para aquella ocasión. Era una larga suite, titulada *Black, Brown and Beige*. Era una obra de intención histórica - la historia de los afroamericanos - y en resumidas cuentas, como otras obras del último Ellington, de carácter religioso.

Recuerdo perfectamente cómo se dibujaba en el aire, tocada por Johnny Hodges, la bellísima melodía llamada *Come Sunday*. Aquella noche se improvisó de lo lindo y los asistentes nos quedamos hasta las mil y quinientas. Pero *the Duke*, entre encantador y enigmático, nunca perdió el control, ni el dominio del orden musical, ni aquella formalidad tan inseparable de su persona.

No mucho después le encontré una tarde en un café de Nueva York donde tocaba Mary Lou Williams, la mejor mujer pianista de jazz. Serían las cinco, pero Ellington estaba almorzando de verdad, con un amigo. Las horas de los músicos suelen ser extravagantes. Como en ocasiones su modo de vestir. El atuendo de Ellington era el único componente profesional de su apariencia - gastaba trajes anchísimos, insólitos.

En cuanto a todo lo demás era un hombre muy distinguido, de trato educado y, en el fondo, irónico y distante. Su inglés era culto y finísimo, como el de las clases aristocráticas del Sur de que procedía (aunque él era de Washington). Los músicos de jazz solían recibir bien, más allá de rencores raciales, a los europeos. Ellington me invitó a acompañarle aquella tarde en sus andanzas por la ciudad. Fuimos al cabo de un rato a casa de Teddy Wilson, el gran pianista, uno de los pilares de la orquesta de Benny Goodman. Se bebió poco y se habló mucho, más bien seriamente, desgranando recuerdos y comentarios musicales. Luego Ellington y Wilson, con la mujer de éste, una pelirroja muy atractiva, salieron - yo, intimidado, no me atreví a seguir improvisando con ellos - y se perdieron en la noche de Nueva York. Ellington se despidió amablemente, con su especial postura, tal como la pude percibir, que era un estilo compuesto de distancia, gusto exquisito y misterio.

En noches como aquella yo ya había podido oír varias veces, bastantes años antes, en bares de la calle 52, a la prodigiosa Billie Holiday. Ella también proyectaba una esencial distancia, pero de índole muy otra. Llevaba vestidos largos y claros, los hombros desnudos y una orquídea blanca en el pelo. Desde lo alto de su belleza, majestuosa e imperturbable, Holiday cantaba mirando al público con indiferencia, es más, con verdadero desprecio. Lo más importante es que al cantar practicaba esa misma indiferencia, esa misma libertad despectiva, ante el ritmo marcado por la orquesta que la acompañaba.

Pienso que esta tensión entre el ritmo de la orquesta y el suyo es el secreto de las magníficas grabaciones de Billie Holiday. Pienso también que lo es muchas veces del jazz en general y de otras formas de arte, sin excluir el literario, quiero decir, la tensión, el contraste y hasta la colisión entre diferentes niveles, y, en suma, la guerra civil semiótica. Pero éste es tema para otro artículo y otro centenario.