

1996

Cortázar: Jazz y literatura

Joseph Tyler

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Tyler, Joseph (Primavera-Otoño 1996) "Cortázar: Jazz y literatura," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/12>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

“CORTÁZAR: JAZZ Y LITERATURA”*

Joseph Tyler
West Georgia College

“Giants like Lester Young and Coleman Hawkins still walked the earth. ‘Little Jazz’ Roy Aldrige was cooking. So were Diz and Thelonius Monk. Bird carried on until mid-decade, then succumbed. *And at the very center was Satchmo, Louis Armstrong, playing, singing and laying it out for all who would listen. It was jazz at its natural best.*” (el subrayado es nuestro)
(Nat Hentoff, Foreword to *The Jazz World*.)

“— *I gotta right to sing the blues, I gotta right to mourn and cry* — nos informó Lena Horne”.
(*Divertimiento* 32)

Son escasos los ensayos sobre la afinidad entre la música y la literatura hispanoamericana. Y al pensar sobre este binomio (música-literatura), pasan a primera fila los nombres de Alejo Carpentier, María Luisa Bombal y Julio Cortázar por ser éstos, según nuestro parecer, los más representativos. Como musicólogo, Carpentier es quizás el ejemplo máximo del artista hispanoamericano más frecuentemente asociado con la música y el texto escrito (Pensemos en *Los pasos perdidos*, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*, *El arpa y la sombra*...) para solamente mencionar unas cuantas de sus producciones relacionadas con el tema. Al pasar de lo central a lo marginal de esa relación músico literaria, no podemos ignorar “El árbol” de María Luisa Bombal cuya narración aparece orquestada por la música clásica que acompaña a una situación desconcertante.

• This paper was made possible by a grant from West Georgia College.

Otros escritores: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, y más recientemente, Luis Rafael Sánchez, también han escrito sobre música en sus ficciones. Popular, en Borges, es el rasgueo de una guitarra y sus milongas han sido cantadas por múltiples amigos y admiradores. El álbum “Jairo sings Borges” es un caso especial de la relación que venimos enumerando.

Como en Carpentier, también en Cortázar encontramos puntos de contacto entre la música y sus escritos. Es bien conocido el gusto de Cortázar por todo tipo de música. Música clásica y popular, en la que incluimos tango y jazz, son éstas las categorías musicales que reconocemos en la obra del argentino. Para situarnos en el meyo del aspecto musical de los escritos de Cortázar, disponemos de algunas opciones. En primer lugar, se podría comenzar por los capítulos iniciales de *Rayuela*. Sin embargo, otro sector narrativo más adecuado podría ser el de ubicarse en dos textos más tempranos, los cuales fueron escritos con dos perspectivas aparentemente diferentes y distantes. Pensamos, por ejemplo, en “Las ménades” y “La banda.” Dos cuentos que naturalmente difieren en su extensión narrativa. Este último, dista del otro por su mayor elaboración y por ser más obvia su resonancia política.

Dotado de espíritu órfico, Cortázar elabora por toda su obra, desde las narraciones tempranas hasta las más tardías, varios escritos cuyo contexto requieren “motivos musicales” que detallan un interés obsesivo. “La banda” como su título implica. Es un cuento breve cuyo principal objetivo es hacer una crítica despiadada de una situación y de un momento históricos específicos en la Argentina. El narrador del cuento, que como todo individuo que asiduamente entre a la realidad del cinematógrafo para “salirse” y olvidarse, por un par de horas, de otra “realidad” menos apasionante, se da cuenta de lo que significa presenciar en el intersticio de esas dos realidades la amenaza avasalladora de una situación política devastadora. De esa irrupción se compone todo el cuento “La banda”. Y cuando se pasa de las marchas disonantes al desfile, el narrador describe:

LA BANDA EN DESFILE. Las chicas se habían puesto de perfil, de metales brotaba una ululante discordancia vagamente parecida a la marcha *El Tala*, y la banda entera, inmóvil en escena, movía rítmicamente las piernas como si estuviera desfilando. ... El joven coleóptero abrió el desfile, fingiendo caminar con gran aplicación, y Lucio tuvo que escuchar interminables *da capo al fine* que en su opinión alcanzaron a durar entre cinco y ocho cuerdas. Hubo una modesta ovación al finalizar, y el telón vino como un vasto párpado a proteger los manoseados derechos de la penumbra y el silencio (109).

Aquí en vez de música — se nos indica — se produce ruido, “.... las nenas enarbolaban trompetas y clarines al igual que las verdaderas ejecutantes, pero la única música que producían era la de sus hermosísimos muslos que Lucio encontró dignos de alabanza y cultivo, sobre todo después de algunas lúgubres experiencias en el Maipo” (108).

“Las ménades”, por otra parte, es un cuento más extenso en el que se nos describe otra situación insólita pero más cercana a la irrealdad fantástica. Se trata de una reelaboración del mito de Orfeo como el título del cuento lo sugiere. Este mito, como muchos otros, reaparece periódicamente en distintos tiempos y culturas. Según un estudioso del mito clásico, “The story told in Aeschylus’ lost *Bassaridae* — the tale not of the lover or husband but of the religious teacher and magical singer who abandons Dionysus for Apollo and is then torn apart by Thracian Maenads — is also the commonly illustrated version of the myth on Greek vases of the fifth and fourth centuries” (Segal 157). En el cuento de Cortázar la variante del mito converge en el sacrificio de un exitoso director de orquesta al finalizar el concierto:

Los hombres marchaban detrás de ella como antes, y parecían cubrirse mutuamente para que no se viera el destrozo de sus ropas. Pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían (70).

Como bien puntualiza Segal en *Orpheus: The Myth of the Poet*, “...his conversion from worshipping Dionysus to worshipping Apollo, as a result of which the Bassarid women, followers of Dionysus, tear him apart” (156). Las consecuencias, ahora míticas, del personaje de Cortázar son semejantes a las del modelo original del mito, aunque claro, el contexto es otro.

Estas dos narraciones, pertenecen al lado de acá, como se dice en *Rayuela*, y representan un aspecto de la realidad argentina de su tiempo. Esos textos explican asimismo los motivos del exilio, no sólo de “el destierro de Lucio”, pero del mismo Cortázar. En ambos casos, la música y sus interpretaciones dejan al lector entre el caos y una irrealdad sofocante.

Del lado de allá, ahora París y la experiencia europea del escritor, Cortázar nos muestra un mundo más optimista y menos disparatado. Representativos de un período temprano en la vida parisina de Cortázar, encontramos dos o tres ensayos dedicados al jazz. El primero, un homenaje-testimonio, que sirve para alabar el arte magnífico del gran jazzman: Louis Armstrong. Se trata de un ensayo breve, casi una reseña, en el que Cortázar recuenta el concierto de Louis Armstrong en París, el 9 de noviembre de 1952. Estas páginas “cosas que uno piensa cuando está embutido en una platea del teatro des Champs-Élysées y Louis va a salir de un momento a otro” son como un puente de contacto que, como el tablón de *Rayuela*, el escritor extiende desde París. Según Cortázar, “Cronológicamente, el primer cronopio fue Louis; en 1952 escribí estas páginas que se publicaron en la revista Buenos Aires literaria gracias a la amistad de Daniel Devoto y de Alberto Salas” (13). Es todavía Louis el intérprete genial del jazz a quien Cortázar admirara tanto. Este sí es un verdadero desfile de estrellas de jazz cuya experiencia el escritor recuenta:

... y ahí está Trummy Young que toca el trombón como si sostuviera en los brazos una mujer desnuda y de miel, y Arvel Shaw que toca el contrabajo como si sostuviera en los brazos una mujer desnuda y de sombra, y Cozy Cole que se cierne sobre la batería como el marqués de Sade sobre los traseros de ocho mujeres desnudas y fustigadas, y luego vienen otros dos músicos de cuyos nombres no quiero acordarme y que están ahí yo creo que por un error del empresario o porque Louis los encontró debajo del Pont Neuf y les vio cara de hambre, y además uno de ellos se llama Napoleón y eso es un argumento resistible para un cronopio tan enormísimo como Louis (17).

Y como director de todo este elenco musical: el inimitable cronopio que fuera Louis. Cortázar en un derroche de admiración describe para sus lectores de principios de los años 50 y de años posteriores:

.... y lo primero que se ve de él es su gran pañuelo blanco, un pañuelo que flota en el aire y detrás un chorro de oro también flotando en el aire y es la trompeta de Louis, y detrás, saliendo de la oscuridad de la puerta la otra oscuridad llena de Louis que avanza por el escenario, y se acabó el mundo y lo que viene ahora es total y definitivamente la caída de la estantería y el final de cariyú (16-17).

En otra reseña del mismo concierto, escrita por Pierre Drouin para "Le Monde" (Ver "Les spectacles: le jazz" (November 11, 1952), el periodista francés también se esmera por detallar efusivamente los acontecimientos y la conducta de los músicos, pero su descripción resulta menos emocionante. (1) Para Cortázar, el concierto de Louis Armstrong es un re-encuentro nostálgico porque situado ya en París, hace apenas un año, rescata, ahora más emocionado, la experiencia de esa música de jazz: "Y pienso en el año treinta, cuando conocí a Louis en un primer disco, en el año treinta y cinco cuando compré mi primer Louis, el *Mahogany Hall Stomp* de *Polydor*" (22). Años más tarde y desde *Rayuela*, uno de los personajes de Cortázar criticará severamente la actuación del músico negro:

...pensar que Armstrong ha ido ahora por primera vez a Buenos Aires, no te podés imaginar los miles de cretinos convencidos de que estaban escuchando algo del otro mundo, y Satchmo con más trucos que un boxeador viejo esquivando el bulto, cansado y monetizado y sin importarle un pito lo que hace, pura rutina, mientras algunos amigos que estimo y que hace veinte años se tapaban las orejas si les ponías *Mahogany Hall Stomp*, ahora pagan qué sé yo cuántos mangos la platea para oír esos refritos (69).

El equilibrio París-Buenos Aires reaparece, pero esta vez, veinte años después, y aunque a través de un personaje (Oliveira) el dictamen sobre Louis Armstrong contrapesa la euforia del pesado. Pero el jazz sigue ocupando el interés de Cortázar y de los miembros del Club de la Serpiente. Siempre encontramos la inmortalidad del artista grabada en las reproducciones sonoras y en la memoria que persiste en todos los que heredan el bagaje cultural de nuestro tiempo.

Cambiando de instrumento musical, pero ubicado todavía en el jazz, encontramos en *La vuelta al día en ochenta mundos* un segundo ensayo, que semejante al reportaje sobre Armstrong, nos habla efusivamente del pianista Thelonius Monk. De este ensayo, sin embargo, nos ocuparemos en otra ocasión y la cual denominaremos: “Cortázar y sus pianistas”. Bástenos por ahora limitarnos a mencionar que el estudio sobre Thelonius Monk, representa la otra cara del ensayo de Louis Armstrong ya que también es una especie de ensayo-reseña del concierto que el famoso pianista negro diera en Ginebra. Se trata pues, de otros cuartos y otras voces del jazz.

En cuanto a la figura de Louis Armstrong, hemos optado por comenzar con él porque Armstrong, como también Charlie Parker, son definitivamente sus músicos de jazz preferidos, y porque la trompeta en Cortázar es decisivamente instrumental. En Cortázar el jazz se interpreta como una estructura musical, valga la tautología. Es decir que su tipo de jazz se compone de intérpretes y de instrumentos selectos. No es nada extraño, por lo tanto, encontrar en los escritos de Cortázar una enumeración caótica de intérpretes y de música de jazz. “Trummy Young”, “Cozy Cole”; “When is sleepy time down South,” “Muskat Ramble”, “When your lover has gone”, “Confessin’”, “Thankful”, “Dusky Stevedore” son algunos de los nombres y títulos de jazz que componen sus ensayos, sus novelas y sus cuentos. Es la trompeta (o la corneta) de Armstrong, y la “voz” del artista, la que nos permite acceso al mundo del jazz de Cortázar.

En cuanto a la música en los escritos del maestro argentino. Fue el mismo quien afirmó, en una de sus Conferencias en Berkeley:

Leemos con los ojos y, sin embargo, cuando hay un estilo, una prosa, que podemos calificar de musical... Pero aquí hay que tener cuidado con un mal entendido. Cuando yo estoy hablando de prosa musical o estilo musical, no me estoy refiriendo a esos escritores, sobre todo escritores del pasado que buscaban acercarse a la música como sonido en su prosa. Eso se notaba sobre todo en la poesía pero muchas veces también en la prosa. Es decir, escritores que buscaban mediante el juego de repeticiones de vocales, aliteraciones, rimas internas, conseguir efectos musicales. Eso fue por cierto una de las grandes preocupaciones de la poesía llamada simbolista, a fines del siglo pasado. Desde luego, por lo que a mí se refiere, cuando hablo de mi contacto con la música, no es absoluta en ese plano. Eventualmente, puedo haber escrito alguna frase en donde el sonido de la frase, me gustaba, pero eso no es mi noción, mi noción digamos más honda de la presencia de la música, en lo que en algo, por lo menos, lo que yo he podido hacer. Es otra cosa. Es el sentimiento más que la conciencia. El sentimiento, la intuición de que la prosa literaria, en este caso me estoy viendo a mí mismo en el momento de escribir prosa literaria. Puede darse como pura comunicación y con un estilo perfecto. Pero también puede darse cuenta con una cierta estructura, una cierta arquitectura sintáctica, una cierta articulación de las palabras. Cierta ritmo, como en el uso de la puntuación, o de las separaciones (*Las conferencias de Berkeley*).

Cortázar pasa enseguida a disertar sobre el ritmo y la libertad de expresión en algunos de sus escritos. Expresión jamás frenada o refrenada por ningún tipo de puntuación aun cuando el sentido normal de las expresiones lo requiera. Ese es el ritmo y esa es la divagación, especie de encantación de la que el escritor hablara con entusiasmo. Porque, según Cortázar, “.... es un tipo de prosa... encantatoria o incantatoria: una palabra que abarca dos conceptos diferentes en apariencia. El concepto de encanto en el sentido mágico de sortilegio, de encantamiento, de *charm* en inglés. Ese es uno de los sentidos.... Y Además en esa misma palabra encantación o encantamiento está el sentido de canto: encantar. Cantar es encantar” (*Las conferencias de Berkeley*).

Pero todas estas ideas, estos comentarios posteriores de charla universitaria, tienen un origen temprano en la formación del escritor. En 1948, ubicado todavía en Buenos Aires, Cortázar escribió otras ideas relacionadas al tema las cuales curiosamente ya incluyen el elemento del jazz en su escritura. Cortázar decía en aquel texto:

.... Todo escritor que haya cumplido una carrera de tipo vocacional sabe que en sus primeras obras los problemas expresivos eran vencidos con mayor facilidad que los problemas de formulación temática. Así como los negros poseen en alto grado el sentido innato (vocacional, para acentuar la analogía) del ritmo, y el poeta apenas adolescente escribe malos versos perfectamente ritmados y rimados, así el literato vocacional **piensa verbalmente** en una medida mucho mayor de la que se da en aquel para quien el idioma constituye oscuramente una resistencia a la que importa burlar y trascender (“Teoría del túnel”).

Coda

Queda todavía mucho que decir de esta relación entre música y literatura, especialmente en lo que le toca a Cortázar. Pero por limitaciones de tiempo y espacio nos detendremos aquí, por ahora, no sin antes agregar, en conclusión, que uno de los elementos principales del jazz y de su interpretación se encuentra precisamente en el concepto original de la música de jazz, en su noción de improvisación. Nos referimos aquí específicamente al concepto de “takes” los cuales son una idea semejante a la aplicación de los “happenings” de los cuales se ocupara Cortázar también en la misma colección de ensayos que venimos discutiendo (*La vuelta al día en ochenta mundos*). En cuanto a los “takes” de Bud Powell y de Eric Dolphy, o de cualquier otro jazzman practicante, Cortázar recalca en la importancia de este tipo de “ensayo” cuando conclusivamente en su “Melancolía de las maletas” escribe:

Diferencia entre «ensayo» y **take**. El ensayo va llevando paulatinamente a la perfección, no cuenta como producto, es presente en función de futuro. En el **take** la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas

veces para recomenzar; la insuficiencia o el fracaso de un **take** vale como un ensayo para el siguiente, pero el siguiente no es nunca el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa si realmente es bueno.

Lo mejor de la literatura es siempre **take**, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entrafía de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine.

Yo no quisiera escribir más que **takes** (156).

Concluimos así el comienzo de este dilatado estudio que ahora nos ocupa; esperamos poder ensayar en el futuro otro **take** más afortunado.

NOTAS

1 La siguiente reseña publicada en París es del 11 de noviembre de 1952. El texto de Cortázar es del 9 del mismo mes. Es interesante poder comparar la información de estas dos publicaciones.

“Les spectacles: le jazz.” *Le Monde* (11 November 1952) La trompette de Louis Armstrong est toujours aussi florissante.

Ce rituel, qui précède un concert D’Armstrong, a toujours le don de mettre le public dans un état de merveilleuse réceptivité. On apporte près du piano plusieurs grands verres d’eau, et cette pile de mouchoirs où le musicien puisera à longueur de spectacle pour essuyer les gouttes qui perlent son front après chaque chorus. Dans ces préparatifs il y a déjà de telles promesses et une espèce de bonhomie si tranquille que la salle est déjà complice lorsque les premières notes s’épanouissent sans faison sous le souffle d’Armstrong.

Il a changé; son tour de taille a gagné quelques bons centimètres depuis le dernier concert parisien, qui remonte à 1949. On dirait aussi qu’il a repris encore plus de force, de celle qui ne s’exhibe pas à tout propos, mais que l’on sent toujours disponible. Et c’est le même sourire déployé sur le clavier de ses dents quand la trompette est au repos. Il vient de pulvériser au théâtre des Champs-Élysées ces insinuations de snobs la moue dédaigneuse qui jugent Louis Armstrong fatigué. Il est un ouragan de musique, d’humeurs roulées dans l’arrière-gorge. Sa sonorité s’étale avec autant de bonheur quoi qu’il joue: c’est si bon. Muskat Ramble, Blueberry Hill, le fameux New Orleans Function où tous les musiciens, le pas lourd, la tête pesante, évoquent en marchant à la file tout autour de la scène les vieux enterrements de la Louisiane, à l’aube du siècle. Chacun a brillé à son tour dans cette chevauchée du jazz réglée avec un sens du spectacle étonnant sans une faute, sans un vide — Vélma Middleton est la pièce... de poids de la partie show du concert: énorme chanteuse noire, qui déplace des robes tapageuses et deux ou trois chansons survoltées. James Trummy Young déchaîne les puissances les plus secrètes du swing avec une aisance déroutante pour un instrument aussi ingrat que le trombone. Louis Armstrong n’a certes rien perdu à se séparer de Jack Teagarden. Bob Mac Cracken se sert un peu trop de sa clarinette comme Benny Goodman, avec brio, mais sans s’abandonner assez. Arvell Shaw, lui, est littéralement «possédé» par sa contrebasse lorsqu’il joue le masque crispé, l’œil lançant des

flammes. Le pianiste Teddy Napoleon le suit de près et manie son instrument avec une férocité inouïe. Il a beaucoup moins d'esprit qu'Earl Hines, qui était au clavier lors du dernier passage d'Armstrong à Paris, mais quelle flamme! Il faut dire que le batteur Cozy Cole l'entretient au mieux en soutenant ses solos de telle sorte qu'on entend parfois se construire une véritable «sonate» pour drums et piano. Plusieurs fois au cours du numéro de bravoure de Cozy Cole, la houle des applaudissements a submergé complètement le travail étonamment accompli aux baguettes sur deux ou trois plans rythmiques. Hommage suprême rendu à l'artiste: on l'empêche tout à fait de se faire entendre!

Pierre Drouin

OBRAS CITADAS

Arnauld, Gerard and Jacques Chesnel. *Les grands createurs de jazz*. Preface de Claude Nougaro. Paris: Bordas, S.A., 1989.

Aronson, Alex. *Music and the Novel: A Study in Twentieth Century Fiction*. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1980.

Berendt, Joachim Ernst. *Ein Fenster aus Jazz*. Munich: Fischer, 1978 (?).

Carpentier, Alejo. *El acoso*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.

—. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

—. *The Chase*. Trans. Alfred Mac Adam. New York: The Noon Press, 1989.

—. *La consagración de la primavera*. 3a ed. México: Siglo XXI editores, 1979.

—. *Concierto Barroco*. México: Siglo XXI Editores, S.A., 1974.

—. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1981.

Cortázar, Julio. *Divertimento*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1986.

—. *Final de juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

—. "El perseguidor," en *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980.

—. *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1980.

—. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

—. *62 Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

—. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomos I y II. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1973.

—. *Ultimo round* 3a ed. 1a de bolsillo. México: Siglo XXI editores, 1972.

Drouin, Pierre. "Les spectacles: le jazz." *Le Monde* (November 11, 1952).

Giacomán, Helmy F. "The Use of Music in Literature: 'El Acoso'." *Studies in Short Fiction*. Vol. VIII, Number 1 (Winter 1971).

Hudde, Heinrich. "El negro Fausto del jazz," in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol. II. Centre de recherche Latino-Americaines, Université de Poitiers. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.

The Jazz Word. Ed. by Dom Cerulli, Burt Korall, and Mort Nasatir. Reprint. New York: Da Capo Press, Inc., 1960.

Leal, Yurkievich, et. al. Número especial dedicado a *Julio Cortázar* *Revista Iberoamericana*. Nos. 84/85 (Julio-Diciembre de 1973).

Rowell, Lewis. *Thinking About Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1983.

Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Primera Edición. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1988.

Segal, Charles. *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989.

Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence*. (A History of the Relations between Poetry and Music). New Haven and London: Yale University Press, 1981.