

Jazzeando a *Rayuela*

Rafael Luna Rosales

El jazz es la nueva música clásica —así la definió Joachim Berendt, el historiador de la música—. La complejidad de sus estructuras, la variedad de sus estilos, la riqueza de sus posibilidades musicales y su influencia en toda la música contemporánea argumentan tal aseveración. Y sin embargo, nada más lejos del clasicismo dogmático, cuadrado y cerrado que el jazz, cuya evolución a todo lo largo del siglo XX ha evidenciado la función y vigencia de las heterodoxias: la nota fuera de tono, el contra-tiempo que no estaba en la partitura, la improvisación; en una palabra: lo que se sale de la norma, lo que no se ajusta al esquema, la libertad, la rebeldía son atributos que el jazz ha conquistado para sí.

Cortázar lo entendió así, de ahí que ese enorme rompecabezas que es *Rayuela* —la novela publicada en 1963 que cambió el panorama de la novela latinoamericana de su época—, creándose y recreándose a cada lectura, con cada lector, no pueda tener otra *muzak* que el jazz. Muchos puntos de contacto entre el género y la novela fueron recopilados en 2001 por Pilar Peyrats Lasuén, estudiosa y amante del jazz, en *Jazzuela*, un disco que incluye los temas, artistas e interpretaciones mencionados en *Rayuela*, con un folleto que contiene las letras de las canciones y las partes de la novela donde están citadas las piezas (hoy sólo accesible en descarga MP3).

Y es que tanto el jazz como *Rayuela* pertenecen a una tradición que proviene desde mediados del siglo XIX, con el apogeo de la cultura burguesa y la “modernidad”. La sociedad espera que el arte sepa expresar a su tiempo, y a la vez evolucionar hacia lo original, que necesariamente será mejor. Los artistas resolvieron el desafío de la sociedad de masas en el libro, los discos y CD, la fotografía y el cine: la reproducción infinita de la obra de arte, para atender la demanda de consumidores infinitos.

Eric Hobsbawm describe cómo las vanguardias creadoras están hoy en otros lados, y generalmente no se declaran como tales. En su *Historia del siglo XX* se ocupó especialmente del cine y de su doble éxito: inventar un nuevo lenguaje y comunicarse intensamente con la sociedad. En estos textos se ocupa de dos vanguardias no tan centrales, pero que ejemplifican sendos aspectos de la cuestión: cómo surge algo nuevo en el arte, y cómo

el arte encuentra una manera de expresar la sociedad. El primer caso es el del jazz. Lo que resultó la mayor innovación musical de la primera mitad del siglo XX fue producto de creadores que no pretendían hacer “arte”; no estaban preocupados en absoluto por la “cultura”, ni por la originalidad, ni por la opinión de los intelectuales. Por alguna razón —misteriosa y no buscada— el jazz se transformó en la expresión musical de la entreguerra, y en la base del rock, otra vanguardia no deliberada.

El jazz es una auténtica vanguardia. Surge dentro de una tradición, la supera pero no reniega de ella. Las auténticas vanguardias del siglo XX producen para satisfacer las necesidades sociales, para una sociedad real, que es capitalista, y cuyos parámetros son la tecnología y el mercado. Para Hobsbawm, las revoluciones no son generadas por las vanguardias sino por el proceso social mismo: la tarea de las vanguardias es encontrar en el momento adecuado, ni antes ni después, la manera de concretarlas. Saber sintonizar la acción de individuos y grupos con los tiempos, y conseguir que todos las entiendan.

Este contexto explica que, en palabras del mismo Cortázar, la búsqueda del otro sea el tema y razón de ser de *Rayuela*. Todo el libro gira en torno a ese sentimiento de falta, de ausencia; y aunque Oliveira está lejos de llegar a la meta que vagamente entrevé, su “epopeya cósmica” es una especie de búsqueda del Grial, dentro del cual tal vez no esté la sangre de Dios, sino Dios mismo. La división de la novela en tres partes: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “De otros lados (capítulos prescindibles)” (que no lo son tanto) no se refiere únicamente a la ubicación geográfica de la trama (París y Buenos Aires), sino esa búsqueda del otro que se concreta en el juego de espejos entre Oliveira y Traveler, y la Maga y Talita.

Pero es una búsqueda infructuosa; Luis Haars la describe así:

En *Rayuela* hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que pronunciamos o escribimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más

profundo. Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento.

Bella Jozef ha escrito que *Rayuela*, al mismo tiempo que niega la literatura, es una obra abierta en el sentido que indica caminos para nuevas formas de expresión. Cortázar tenía la intención de escribir un libro que fuese capaz de suplantar la vida; así, teoriza y cuestiona el proceso de estructuración de la escritura misma; el narrador busca recuperar los límites del tiempo que Oliveira y la Maga han extraviado; para ello hace una novela desmontable, que al mismo tiempo que se lee se va reescribiendo, como en una improvisación jazzística.

Por ello, de lo más interesante que tiene la novela es la selección de piezas y músicos; a excepción de Dizzy Gillespie, todos los músicos son anteriores o posteriores al bebop: Frank Tumbauer, Bix Beiderbecke, The Kansas City Six, Lionel Hampton, Bessie Smith, Coleman Hawkins, Louis Armstrong, Benny Carter, Big Bill Broonzy, Duke Ellington, Earl Hines, Jelly Roll Morton, todos empezaron a tocar antes de los años cuarenta, la época del bebop; y sólo Champion Jack Dupree, Oscar Peterson y Stan Getz empezaron a grabar en los años cincuenta. Ninguno pertenece a la generación de los años cuarenta. Aunque es necesario hacer la precisión de que antes de escribir *Rayuela*, Cortázar publicó el libro de cuentos *Las armas secretas*, que incluye “El perseguidor”, relato acerca de un saxofonista de jazz, claramente inspirado en Charlie Parker; sin embargo, se concentra en su trágica figura, más que en su música.

Este soslayo del bebop y de Gillespie está bien explícito en la novela:

Gregorovius le acarició el pelo, y la Maga agachó la cabeza. “Ya está”, pensó Oliveira, renunciando a seguir los juegos de Dizzy Gillespie sin red en el trapecio más alto [...] “Te voy a romper la cara, Ossip Gregorovius, pobre amigo mío. Sin ganas, sin lástima, como eso que está soplando Dizzy, sin lástima, sin ganas, tan absolutamente sin ganas como eso que está soplando Dizzy”.

—Un perfecto asco —dijo Oliveira—. Sacame esa porquería del plato. Yo no vengo más al Club si aquí hay que escuchar a ese mono sabio.

—Al señor no le gusta el bop —dijo Ronald, sarcástico—. Esperá un momento enseguida te pondremos algo de Paul Whiteman.

Esta aversión al bebop puede ser explicada a partir de lo que significó esta corriente dentro del jazz. Para empezar, fue una auténtica ruptura. Hacia fines de los años treinta el swing se había convertido en un negocio gigantesco. La música que debía satisfacer la necesidad

comercial general se anquilosaba con demasiada frecuencia en clichés mil veces oídos y constantemente repetidos. Como tantas veces en el jazz, cuando un estilo se ha comercializado demasiado, el péndulo del desarrollo oscilaba en la dirección opuesta. En su repudio parcialmente consciente de la moda del swing se formó un grupo de músicos que en lo fundamental tenían algo nuevo que decir.

Este nuevo estilo de jazz recibió el nombre de *bebop*, palabra en que se refleja onomatopéyicamente el intervalo más popular de la época: la quinta disminuida descendente. Las palabras “bebop” o “rebop” se formaban por sí solas cuando se querían cantar tales saltos melódicos. Hay tantas teorías sobre el origen de esta palabra como las hay casi acerca de cualquiera de las expresiones del jazz.

La *flatted fifth* —la quinta disminuida— fue el intervalo más importante del bebop o, según se abrevió al poco tiempo, del bop. Poco antes se habría sentido su empleo como defectuoso o al menos como disonante; en todo caso, hubiera sido posible como un “acorde de transición”, o como uno de los peculiares efectos armónicos de que tanto gustaban Duke Ellington o el pianista Willie *The Lion* Smith ya en los años veinte. Y ahora era el rasgo característico de todo un estilo; en general, la estrechez armónica de las formas primitivas del jazz se ampliaba constantemente.

Al oyente de aquel tiempo le parecían como característicos para los movimientos acústicos del bebop las frases frenéticas y nerviosas, que a veces parecen ya meros fragmentos melódicos. Se elimina cualquier nota innecesaria. Todo se comprime a la menor medida posible. “Todo lo que se sobrentiende se deja fuera”. Las improvisaciones están enmarcadas por el tema presentado al unísono al comienzo y final de cada pieza, generalmente tocadas por dos instrumentos de viento, las más de las veces una trompeta y un saxofón (Dizzie Gillespie y Charlie Parker son los arquetipos). Ya este unísono —desde antes de que los músicos empezaran a improvisar— introdujo un nuevo sonido y una nueva actitud.

Esta manera aparentemente anárquica en que sonaba el bebop, y que rompía con el ritmo de 4x4 que había tenido el jazz desde el siglo XIX, significaba un shock para alguien que, como Horacio Oliveira, estaba en busca del Absoluto; esa necesidad de certezas encontraba alguna estabilidad. Los años cuarenta son los años de la Segunda Guerra Mundial; el crecimiento económico vivido durante los años veinte y treinta había desaparecido, dando lugar a miseria, muerte y destrucción; el universo dejaba de estar en paz, equilibrio y armonía, para convertirse en una avalancha de sucesos incomprensibles. El bebop refleja eso, y Cortázar y Oliveira lo sabían.