

Si hemos de entender el «jazz» como la música que hacen los músicos de jazz en cada época, entonces la fusión debería representar un capítulo nuevo de la tradición del jazz, una evolución estilística. Y debido a que bandas como Weather Report llegaron a un público masivo, y terminaron tocando en estadios de rock abarrotados, se podría decir que fueron una respuesta al problema del público del jazz. Pero nadie prominente presentó este argumento, porque la fusión era una variación completamente marciana y llena de esteroides del lenguaje del jazz, y además estaba muy mezclada con motivaciones comerciales. La mayoría de figuras de la élite dominante del jazz, como Martin Williams, lo consideraron una equivocación o incluso una afrenta.

¿Qué respuesta se podía dar a aquella clase de afrentas? Una opción era redoblar la apuesta por los valores fundamentales y alinear a la tropa. Después de que un desagradable levantamiento de jóvenes alborotadores provocara la cancelación del Festival de Jazz de Newport de 1971, su productor, George Wein, trasladó la edición del año siguiente a Nueva York, montando un superevento destinado a reunir a todas las facciones cuyo cartel abarcaba desde bandas de vientos de Nueva Orleans hasta una nueva obra sinfónica de Coleman, pasando por una jam de medianoche que llenó el Radio City Music Hall. El crítico Albert Goldman, en un artículo para la revista *Life*, se basó en sus impresiones del festival para afirmar lo siguiente: «El regreso del jazz es claramente la mayor noticia de la música americana de 1972».⁷ (Esto en el mismo año en que Aretha Franklin publicó *Amazing Grace* y Al Green *I'm Still in Love with You*; por no mencionar el *Harvest* de Neil Young y el *Exile on Main Street* de los Rolling Stones, que también se podían considerar noticias musicales americanas a pesar de algunos detalles técnicos.)

Goldman acertaba en la medida en que el «jazz» se había convertido en emblema de sofisticación cinematográfica en la cultura popular. En 1971 Clint Eastwood rodó su primer largometraje, *Escalofrío en la noche*, un thriller psicológico parcialmente filmado en el Festival de Jazz de Monterrey, donde hacía una pequeña aparición una banda liderada por Cannonball Adderley. (El título original de la película, *Play Misty for Me*, aludía a «Misty», un estándar del pianista Errol Garner que constituye un elemento central de la trama.) Diana Ross, la glamurosa reina de la música disco, interpretaba a Billie Holliday en *El ocaso de una estrella* (1972), una película biográfica cargada de tragedia. El coreógrafo y director Bob Fosse coqueteó desenfadadamente con la iconografía del jazz en su película *Cabaret* (1972) y en su musical de Broadway *Chicago* (1975), ambos éxitos descomunales; más tarde ganó varios Óscar y obtuvo el aplauso generalizado por un largometraje autobiográfico e impresionista titulado en inglés *All That Jazz* (*Comienza el espectáculo*, 1979). Una nostalgia de la era del jazz en tonos más dorados impregnaba las películas de Hollywood *El golpe* (1973) y *El gran Gatsby* (1974), las dos protagonizadas por Robert Redford.

La mayoría de estos productos de entretenimiento popular explotaban la imagería del jazz con despreocupación desenfadada, usándola como simple telón de fondo o bien como signo de distinción. (En ese sentido, *La La Land* se limitaba a continuar con esta poco ilustre tradición.) Esto quizás les habría resultado más ofensivo a los autoproclamados defensores de la tradición del jazz si no hubieran estado tan ocupados con sus planes de conservación. Un resultado de esos planes fue la construcción formal de un canon del jazz, por medio de iniciativas como la *Smithsonian Collection of Classic Jazz*, una caja de seis álbumes con selección y comentarios de Williams publicada en 1973. Aquel mismo año vio la formación de la National

Jazz Ensemble y de la New York Jazz Repertory Company, organizaciones dedicadas a preservar la historia del género y revisitarla en directo.

Aquellas organizaciones de jazz de repertorio estaban, igual que la Colección Smithsonian, principalmente dedicadas a la canonización. A menudo basaban sus conciertos en transcripciones de discos importantes o de solos emblemáticos. Era un trabajo académico y de documentación además de artístico, pero también funcionaba: Dick Hyman, el director musical de la New York Jazz Repertory Company, era célebre por su dominio de los estilos pianísticos anticuados, incluyendo los estilos de héroes del ragtime como Scott Joplin y Eubie Blake. (Cuando en 2011 los productores de *Jazz: The Smithsonian Anthology* tuvieron que elegir un tema que abriera una compilación actualizada, se decantaron por «Maple Leaf Rag» de Joplin, que también había sido el primer tema del set original. Pero en vez del original eligieron una versión de jazz de repertorio que había grabado Hyman en 1975, como si estuvieran promoviendo la idea de una era post-histórica.)

El paralelismo entre los programas de repertorio de jazz y el trabajo de las instituciones occidentales dedicadas a la música clásica era intencionado, parte de un impulso por dignificar una forma de arte afroamericano. La expresión «la música clásica de América» se acuñó durante esta época, en una tesis doctoral escrita por el veterano pianista Billy Taylor, que más tarde se dedicaría a hacerla circular en calidad de educador del jazz, corresponsal de *CBS News Sunday Morning* y director de jazz del Centro Kennedy. «Se trata al mismo tiempo de una música de composición espontánea y de un repertorio», escribió Taylor, «derivado del lenguaje musical desarrollado por artistas improvisadores. Aunque a menudo resulta divertido de tocar, el jazz es una música *muy seria*».⁸

El nuevo historicismo del jazz retumbó por todo el ecosistema del género. Algunos miembros de la vieja guardia, que habían sobrevivido a varios cambios de época solo para hundirse en alguna clase de purgatorio profesional, de pronto protagonizaron regresos lucrativos. Una aparición en Estados Unidos del saxo tenor expatriado largo tiempo atrás Dexter Gordon se convirtió en una historia irresistible de interés humano, igual que la reaparición de Jabbo Smith, trompetista del que se decía que en sus tiempos había rivalizado con Louis Armstrong.

Dentro de la vanguardia, que en los años sesenta había estado dominada por la retórica de la novedad y el progreso vertiginoso, el tradicionalismo también se convirtió en un registro viable. La AACM, que había sido fundada por músicos de formación tradicional, produjo trabajos notables en esta vena. Entre ellas, un álbum en dos volúmenes que llevaba literalmente por título *In the Tradition* firmado por Anthony Braxton, saxofonista conocido por sus esotéricos sistemas de composición. Otro importante saxofonista alto con perfil de vanguardia, Arthur Blythe, publicó un álbum titulado *In the Tradition*, un programa de Ellington, Coltrane y Fats Waller reinterpretados por una banda con Stanley Cowell al piano, Fred Hopkins al bajo y Steve McCall a la batería.

Hopkins y McCall eran dos tercios del trío Air, junto con Henry Threadgill a los saxos y las flautas. La banda había obtenido el codiciado honor de Álbum del Año de la revista *DownBeat* con *Air Lore*, una vuelta de tuerca sobre Joplin y Jelly Roll Morton que en la práctica era una relectura radical del repertorio de jazz. La conservación no tenía por qué ser conservadora.

Incluso la fusión produjo una importante contribución a la causa. Herbie Hancock, que había obtenido su primer disco de oro con el funk callejero de HeadHunters, ahora formó V.S.O.P., un quinteto de post-bop acústico y abiertamente retrógrado. Formada originalmente para una retrospectiva de

Hancock en el Festival de Jazz de Newport-Nueva York de 1976, la banda —cuyas siglas evocaban coñac del bueno, así como la frase «Very Special Onetime Performance» («Actuación única y muy especial») — estaba construida a imagen y semejanza del inigualable Miles Davis Quintet de la década de 1960, en el que Hancock había tocado. Dejando de lado a Davis, que por entonces andaba sumido en un turbio autoexilio, la nueva banda reunía a todos los viejos integrantes: Hancock, el saxofonista Wayne Shorter, el bajista Ron Carter y el batería Tony Williams. Reemplazaba al trompetista original un intrépido músico de su quinta, Freddie Hubbard. Hancock rememoraría más tarde la compenetración revivida aunque distinta de la banda en términos de jazz de repertorio: «de alguna manera hacía que el pasado volviera a ser nuevo».⁹

Había pasado menos de una década de la disolución del quinteto de Davis, proclamado entonces y ahora una de las bandas pequeñas más avanzadas de la historia del jazz. Los trastornos continuos de la época hacían que pareciera mucho más que una década. V.S.O.P. recibieron una aprobación tan clamorosa en Nueva York que su actuación única condujo a una gira mundial, donde recibió un entusiasmo igualmente clamoroso. Antes incluso de publicar su debut en 1977, el grupo ya había aparecido en portada de la revista *Newsweek* bajo el ostentoso titular: «¡Ha vuelto el JAZZ!».

La elección de aquella expresión concreta —eco del «regreso» mencionado por Goldman y de *Homecoming*, el álbum de 1977 que vaticinaba el retorno de Dexter Gordon— reflejaba una nueva narración dominante en torno al género. La implicación no era solo que el jazz se había recuperado, sino que algunos de sus hijos pródigos de mayor talento habían vuelto al redil. Y convenía presentar este cambio de rumbo como prueba de que se había sentado la cabeza, de que se habían terminado las niñerías. El movimiento del repertorio del jazz, arraigado en

sus nobles estrategias de conservación, fue el responsable de orientar la cultura hacia esta base de historicismo. Sus defensores afirmarían seguramente que estaba salvando las raíces de la música de la obsolescencia y la extinción.

Aun así, los músicos que vivían del jazz en los años setenta seguían afrontando condiciones difíciles: tanto en la industria discográfica, donde el pop y el rock eran la prioridad, como en las salas, donde cada vez costaba más atraer al público. La economía estaba en recesión; Nueva York estaba al borde de la bancarrota. Los mismos clubes de jazz de Manhattan que habían mantenido a los músicos durante más de cuarenta años ahora cada vez eran más escasos y tenían menos energías. Para los artistas más intrépidos, la acción se trasladó a una confederación de lofts y otros espacios no comerciales gestionados por artistas del Lower Manhattan, como el Studio Rivbea y el Ali's Alley. En esta escena se podría ambientar toda una historia del jazz underground de los setenta, protagonizada por inconformistas post-Coltrane y post-Coleman como Arthur Blythe, el saxo tenor David Murray y el violonchelista Abdul Wadud. Algunos de estos artistas eran miembros de la AACM; otros, como los saxofonistas Oliver Lake y Julius Hemphill, procedían de otro colectivo, el Black Artists Group. Todos compartían el mismo compromiso con la originalidad rabiosa y la autodeterminación, y a todos los movía el interés por las formas y técnicas nuevas. Pertenecían firmemente a la tradición del jazz, pero con el tiempo los habían excluido en gran medida de su historia institucional.

En parte esto se debía a una consigna de «todo para el ganador» decretada por los medios de comunicación populares. En parte era el resultado de una ideología conservadora que consideraba que la tradición del jazz eran una serie más estricta de prácticas y un círculo más reducido de músicos. La influencia de esa restricción fue lo bastante ubicua como para resultar

casi invisible durante un tiempo y funcionar simplemente como nueva realidad de base. El saxofonista Branford Marsalis ejemplificó sin quererlo esta idea en su entrevista para *Jazz* de Ken Burns.

Hablando de la situación del género en la década de 1970, Marsalis dijo: «El jazz básicamente se murió. Se marchó durante un tiempo».¹⁰ A continuación matizó la afirmación, señalando que había habido casos atípicos que habían mantenido la llama viva en condiciones adversas. Pero al emitirse la serie de Burns en 2011, la cita se incluyó sin matices, presentando la Muerte del Jazz como un episodio histórico concreto en vez de cómo una generalización dicha de pasada. Esto dejaba fuera mucho contexto, pero servía una función narrativa irresistible para Burns y su equipo. Porque de acuerdo con la ortodoxia occidental, allí donde hay muerte se puede contar con que poco después llegue una resurrección; y naturalmente, un salvador.

Wynton Marsalis nació en 1961, poco más de un año después de Branford. Como era de Nueva Orleans, la cuna del jazz, y tocaba de forma brillante la trompeta, el instrumento de viento alfa, estaba destinado a alcanzar cierta notoriedad. Branford y él habían tocado en bandas de funk y de R&B con cierto halo de orgullo negro —«Lo que nos molaba era el look revolucionario, con el dashiki y el afro enorme»,¹¹ recordó una vez Wynton—, pero su identidad se había forjado en una escrupulosa fragua de herencia cultural y respeto generacional. A eso había que añadirle un nivel intimidador de confianza en uno mismo, respaldado por gestas de virtuosismo.

Los músicos de jazz de cierta edad todavía describen la llegada de Wynton a Nueva York, en calidad de alumno de primer curso de la Juilliard School, en unos términos más adecuados a un evento meteorológico rarísimo. Steven Bernstein, trompe-

tista casi exactamente de la misma edad que él, lo conoció de inmediato. En una de sus primeras noches en la ciudad, Bernstein se presentó a tocar con una banda de la escuela liderada por el saxofonista Paul Jeffrey:

Wynton y yo estábamos en la sección de trompetas. Era obvio que éramos unos críos, casi llevábamos todavía la ropa del instituto. Él tocó la trompeta principal de un tema y la tocó perfecta. Luego tocamos «Moment's Notice» de Coltrane y él tocó un solo, un solo increíble. Luego hicimos un blues y a todo el mundo le correspondió un coro. Él hizo dos coros de octavas notas, con respiración circular. Yo me quedé en plan: «*Ostia*. ¡Uau!». Luego, una semana más tarde, alguien me llamó para ir a la tienda de trompetas de Giardinelli, porque Yamaha iba a hacer una exhibición de instrumentos nuevos fuera de horario comercial. Entré y oí a alguien tocar el concierto de Brandenburgo con una trompeta piccolo. «¡Oh, mierda!» Era él. Todos nos quedamos boquiabiertos.¹²

No cabe duda de que distintas versiones de esta misma situación se repitieron en otras ocasiones. «Al cabo de dos semanas, todo el mundo estaba diciendo, “¿has visto al chaval ese?”», rememoraba Bernstein. «Mi profesor de trompeta me dijo: “No puedes dejar que eso te preocupe. Podrías pasarte la vida entera ensayando y nunca serías capaz de hacer lo mismo”.»

El virtuosismo innegable de Marsalis en múltiples registros y tradiciones habría sido notable en cualquier momento del desarrollo del jazz. En aquel momento en particular, sin embargo, pareció la respuesta a una súplica que pocos habían tenido la valentía de formular. Más de veinte años después, el crítico del *Atlantic* David Hajdu recordó que «Marsalis tenía el talento ideal para liderar un movimiento cultural y estético adecuado a su momento, un renacimiento que elevara la estima del

público por el jazz y su popularidad por medio de un regreso a los valores tradicionales del género: jazz para la revolución de Reagan».13

Se trata de un comentario hostil, pero que tiene la ventaja de centrarse en un factor crucial para la acogida del joven trompetista, que es el momento histórico. Dentro del mundo del jazz, Marsalis recibió tanto agradecimientos como críticas feroces por ser el responsable de la emergencia de una tendencia neoclásica en el género, como si él hubiera sido el único autor del cambio. De hecho, Marsalis simplemente estaba en la posición ideal para subirse a la ola en el preciso momento en que emergía su cresta. Llegó a Nueva York a poco de empezar el boom del repertorio y las proclamas a bombo y platillo de que el jazz había vuelto, ya calentado y listo para entrar en acción. Su tono alto y claro y su técnica irrefutable eran igual de espectaculares que su juventud y su aplomo, pero también se estaba desarrollando una historia mayor, una historia elaborada precisamente para facilitar el ascenso de un joven y diligente héroe como él.

Una parte crucial de la narración del resurgimiento del jazz era el paso del testigo de una generación a la siguiente; otro tropo que Marsalis hacía tangible, ya que su padre había sido un afamado pianista, Ellis Marsalis. Y en 1980, mientras todavía asistía a la Juilliard, lo contrató el imponente batería de hard bop Art Blakey, que se enorgullecía de hacer de mentor de músicos jóvenes. Marsalis se fue de gira con la feroz banda de Blakey, los Jazz Messengers, y no tardó en convertirse en su atracción estelar.

Llegado 1981, Marsalis también salió de gira con Hancock, Carter y Williams: la excelente sección rítmica de V.S.O.P. y vínculo directo con el legado de Miles Davis. Un resultado de aquella asociación fue *Quartet*, álbum de Hancock publicado por Columbia en el 82; otro fue el álbum de debut de Marsalis,

llamado como él, que apareció en el mismo año y en el mismo sello (y con los mismos músicos, en algunas partes).

Wynton Marsalis, producido por Hancock, no era un álbum de V.S.O.P. bajo otro nombre, a pesar del hecho de que incluía una composición de Hancock, una de Carter y una de Williams. (Una de estas, «R.J.», había aparecido en *E.S.P.* de Davis). El álbum también presentaba tres piezas de Marsalis, incluyendo «Hesitation», un brioso tema diseñado para poner de relieve un poco de sparring fraternal entre Wynton y Bradford. En «Hesitation», variación sobre la progresión del estándar de George Gershwin «I Got Rhythm», hay una melodía con la tonalidad intrigantemente desequilibrada, patentemente influida por las primeras composiciones para el cuarteto de Ornette Coleman. (Los hermanos articulan unas cuantas notas de la línea melódica con la típica ligera subida de tono colemaniana, lo que se llama un *scoop*, que recuerda a una risilla sofocada o al equivalente musical de un gruñido. Igual que en la banda de Coleman, no hay piano a la vista.)

En el resto del álbum, Marsalis abandona la formación de V.S.O.P. para liderar a una sección rítmica de compañeros de su quinta: Kenny Kirkland al piano, Jeff «Tain» Watts a la batería y Charles Fambrough o Clarence Seay al bajo. Su comportamiento no sugiere para nada el de una panda de universitarios. En el tema que abre el telón del álbum, un tema de Marsalis titulado «Father Time», alternan entre el swing de media velocidad y un marcha más alta y polirrítmica, modulando periódicamente los tempos de una forma que el Miles Davis Quintet contribuyó a inventar. Se trataba de una audacia impresionante: en un álbum en el que también participaba una de las combinaciones de piano, bajo y batería más superlativas de la historia del jazz, aquellos chavales (solo Fambrough había cumplido los treinta) no tenían nada que envidiarles a los mayores.