

6. Berenice Conti*

Recepción del *Free Jazz* en Argentina. Identidades, política y estética

Participación en vivo del músico Carlos Lastra

El presente artículo adolecerá de una parte importantísima que integró la presentación en las Jornadas 150/50: la participación del Maestro Carlos Lastra, músico saxofonista y profesor del Conservatorio Manuel de Falla, quien con el acompañamiento del contrabajista Leonel Cejas aceptó acompañarme esa tarde ofreciendo su música en vivo para todos nosotros. Allí intentamos, en una experiencia nueva para los tres, ensayar algo así como un “Acto de Habla” en torno al Free Jazz y su recepción en la Argentina, para decir algunas cosas con palabras y otras que sólo pueden decirse con música. “Acto de habla” según autores como John Austin y John Searle, es aquél que a la vez que dice produce fácticamente un efecto de sentido.¹

* Facultad de Ciencias Sociales UBA – Instituto de Investigación en Etnomusicología CABA.

Correo: fernandoquesada77@yahoo.com.ar

¹Agradezco también al Prof. Carlos Balcázar del IIEt por su apoyo en el registro técnico de la actividad, a fin de convertirla a su vez en insumo de investigaciones posteriores.

Volvamos en palabras al tema que nos convoca, la recepción del Free Jazz en la Argentina. Como el Be-Bop o el Jazz Fusión, el Free Jazz tenía una profunda implicancia política además de constituir en sí misma una nueva estética. Desde esta última perspectiva, según el historiador musical Joachim Berendt el Free Jazz presentó las siguientes características: 1) la irrupción en la atonalidad; 2) la utilización de una nueva concepción rítmica basada en la disolución del metro, el *beat* y la simetría; 3) la incorporación de las “músicas del mundo” en el jazz –básicamente las no occidentales; 4) el realce del momento de intensidad – tanto en un sentido extático, orgiástico, dice Berendt, como espiritual- y 5) la extensión del sonido musical hacia “el ámbito del ruido” (Berendt, 1993: 55).² Puede decirse también que buscaba romper con las estructuras euro-occidentales de la música como el ritmo, la melodía y la armonía, pero buscándolo filosóficamente desde fuera de la occidentalidad musical. Sus figuras más representativas fueron John Coltrane, Ornette Coleman, Archie Shepp, Cecil Taylor y Sun Ra, aunque también se vieron influenciados por esta corriente músicos como Max Roach o Betty Carter.

Desde el punto de vista político, el Free Jazz surgió como correlato artístico del movimiento de empoderamiento y resistencia del pueblo africano-americano conocido como *Black Power*. Para John D. Baskerville las conexiones estaban dadas por, entre otras, 1) la elección de nuevos términos para identificar la propia música con el objeto de desarmar las imposiciones

²Berendt, J. 1993. *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: FCE.

de la sociedad blanca –*Black* en lugar de *Negro* o *colored*, *Black music* o *New Thing* en lugar de jazz-; 2) la reivindicación de la música como arte y no como “música popular”³, pero también de los derechos económicos sobre ella-; y 3) la existencia de una estética *negra* (Baskerville, 1994).⁴ Para el escritor africano-americano e intelectual orgánico Amiri Baraka “esta música es parte de la cultura negra contemporánea. Las personas que hacen esta música son intelectuales o místicos o ambas cosas. El sentimiento, o la sensibilidad del Pueblo Negro, el ritmo, la energía, el blues, son proyectados en el área de la reflexión”.⁵

Dado que mi tema de investigación es el Jazz Argentino, les propuse a los organizadores de la mesa “Raza y Racismo en el Cine, el Arte y la Literatura” realizar una conexión con la recepción local de esta música. Sobre todo, porque se trata éste de un contexto cultural que históricamente ha negado la presencia africana en la población y la cultura.

La preocupación principal que nos convoca abordará de qué modo los sentidos políticos del Free Jazz fueron solapados bajo consideraciones solamente estéticas, y cómo de todas maneras éstos continúan presentes de alguna forma en la práctica y la escucha musical. Por otra parte, no hay que dejar de señalar que éstas no pueden sino estar situadas localmente y en el marco

de la división internacional bajo cuyo influjo se organizaron las industrias culturales a escala global, en donde se le destinó al jazz, especialmente en nuestro país, el rol de objeto mercantil para el consumo de elites.

Remontémonos entonces a la historia del jazz en el país y hablemos de dos figuras relevantes que introdujeron la práctica del Free Jazz en la Ciudad de Buenos Aires.

En 1996 arribó a Buenos Aires el saxofonista Steve Lacy, un norteamericano blanco que llegó desde Europa con el italiano Enrico Rava y los exilados sudafricanos Johnny Dyani y Louis Moholoquien. Quedaron varados en nuestra ciudad por nueve meses, ya que no tenían boleto de regreso. La situación política estaba complicada tras el golpe de Estado de Onganía y el estado de disciplinamiento cultural que éste impuso –algunos músicos del Hot Club fueron arrestados por tocar en la calle, el club que dirigía Enrique Mono Villegas fue cerrado por “ruidos molestos” (Corti, 2007)-, por lo que los recuerdos que Lacy tuvo de su estadía no fueron buenos.⁶ La escena local se ocupó de organizar varios conciertos a beneficio de los visitantes, muchos de ellos programados en el Centro de Artes y Ciencias del Instituto Di Tella. Se registró la placa “The Forest and the Zoo” - por los bosques y el zoológico de Palermo-, de la cual Lacy dijo que allí había podido expresarse a sí mismo “en el idioma free” y

³ En los países de lengua sajona “popular music” refiere a música comercial y masiva.

⁴ Baskerville, John D. 1994. “Free Jazz: A Reflexion of Black Power Ideology”. En *Journal of black Studies*, Vol. 24, Nº 4. Sage Publications, Inc., VI.

⁵ Baraka, Amiri. 2013. *Black Music. Free Jazz y concianegra*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

⁶ Corti, Berenice. 2007. “El Mono, el Chivo, y el hermano del Gato: la experiencia moderna en el jazz de los sesenta en Buenos Aires”. En *Actas de las VII Jornadas de Sociología de la UBA*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales UBA CD ISBN: 978-950-29-1013-0.

que “cosas buenas pueden salir también de los momentos malos” (Weiss 2006: 45).⁷

Los debates sobre la música de Lacy giraron mayormente en torno a una valoración principalmente estética, en tanto se hacía hincapié en la dificultad que el público tenía para comprender la propuesta. Por ejemplo, en la revista Primera Plana del 19 de julio 1966 la sentencia fue: “La libertad terminaba en la obligación de crear para un público ajeno, en la necesidad de improvisar todo el tiempo, sin dejarse seducir por la dulzura de la melodía”. O “a condición de no eternizarse en una idea, los músicos descubrieron al público la realidad de una imagen colectiva, de un puro entendimiento sensorial. Pero los únicos capaces de vibrar con esas revelaciones fueron sus mismos creadores”.

Sin embargo los músicos argentinos que lo recibieron, lo asistieron y lo acompañaron en la gran cantidad de eventos musicales realizados conjuntamente aprovecharon la oportunidad para embeberse de ese nuevo lenguaje artístico.

Un gran exponente de esta escena musical fue el clarinetista y saxofonista tenor argentino Horacio “Chivo” Borraro, un músico excepcional que supo recorrer a lo largo de su carrera todo el espectro de estilos del jazz, desde el *hot* hasta el *free* y la fusión. Una de las obras de más clara inscripción en el *free* fue el tema “África” de su autoría, grabado en el disco El Cuarteto del Chivo Borraro en Vivo de 1970. Sobre

ese día me contó Fernando Gelbard, su pianista:

Cuando hicimos “África” estábamos en el boliche y de repente hubo un cabezazo, empezó Pocho (Lapouble) a tocar y *se armó el fenómeno de cuatro personas tocando juntas*. Tengo la imagen de Carlos Tarzia tomando el whisky Robert Brown que representaba, y que bancaba la tocada. Estaba también Osvaldo Acedo que grabó en cuatro canales, en vivo monoaural. El nombre al tema se lo pusimos después, porque de algo había que llamarlo. Los nombres se ponen porque sí o cuando le dedicás el tema a alguien.

Aquí Gelbard hace referencia a esa idea de lo extático que Berendt utiliza para describir la performance en el *free jazz*: una suerte de conexión que percibe como “fenómeno”, algo especial que sucede, y que se produce cuando cuatro personas “tocan juntas”. Sugiero que Gelbard no se refiere solamente al hecho de compartir un espacio escénico, sino a lo que Alfred Schutz denomina un *nosotros* intersubjetivo que comparte no sólo un *durée* interior, sino “un presente simultáneo y vívido de la corriente de conciencia del otro en su inmediatez”(1977: 210).⁸ Se puede decir que esta percepción es especialmente consciente en el jazz, y más aún en el *free*. Por ejemplo, Amiri Baraka dijo esto sobre un concierto de Don Cherry: “Al escuchar esta música uno no puede más que desear que permanezcan juntos. Hicieron una

⁷Weiss, Jason 2006. *Steve Lacy: Conversations*. Durham: Duke University Press.

⁸Schutz, Alfred 1977. “Making Music Together: a study in social relationship”. Dolgin, Janet / Kemnitzer, David / David Schneider (eds.) *Symbolic Anthropology: a reader in the study of symbols and meanings*. New York: Columbia University Press.

música sencillamente hermosa. Cada uno de ellos es un estilista singular [...] pero al mismo tiempo tocaron verdaderamente juntos” (Baraka 2013: 95).⁹

Con respecto al señalamiento de Gelbard acerca de que la elección del nombre “África” fue arbitraria, pocos años antes me había expresado por correo electrónico lo siguiente:

Todos nosotros éramos músicos con estudios, oreja y conocimientos de armonía, y nos habíamos formado escuchando músicos negros. Miles Davis, Charlie Parker, etcétera, y teníamos una sólida formación *bebop*. El *swing* -léase *Negros*¹⁰- siempre estaba presente aunque con facetas diferentes. En el año 70 ya estaba terminando la *belle époque* de los 60 y comenzaban a ponerse más complicadas las cosas en el país y nosotros, por ahí, reaccionamos al pulso de la sociedad y nos rebelamos musicalmente.¹¹ [...] Los ritmos negros estaban siempre presentes, inclusive las improvisaciones grupales tenían un trasfondo total de *swing*. Paralelamente todos habíamos cultivado amistad con los músicos uruguayos de jazz -los Fattorusso, el Negro Rubén Rada y otros- y los *feelings* musicales se intercambiaban permanentemente (Corti, 2015: 85).¹²

⁹Baraka, Amiri, *op. cit.* Don Cherry luego tendría una sociedad musical con el argentino Leandro “Gato” Barbieri en Europa.

¹⁰ El resaltado es mío.

¹¹Sobre esta época Gelbard nos sugiere los siguientes discos: Bronca Buenos Aires (1970), El Cuarteto del Chivo Borraro en Vivo (1970), Ego Jazz Band de Free (1972) y Blues para un Cosmonauta (1973).

¹²Corti, Berenice 2015. *Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco”*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

De este párrafo surgen otras pistas sobre cómo era escuchado y reinterpretado el Free Jazz en la Argentina. Aparece nuevamente la mención a “tocar juntos” en las improvisaciones colectivas. Pero el elemento *swing*, como sentido de una cierta propulsión rítmica característico del jazz, aparece amarrado a una condición racializada, como atributo esencializado de la música negra y de los músicos negros. Por eso es coherente también la mención a una cierta autenticidad que habrían otorgado, en la época, los intercambios con músicos uruguayos.¹³ Estas tensiones entre una identidad percibida como “blanca” y la incorporación de una música considerada “negra” resultan una de las claves para comprender la historia del jazz en el país (Corti, 2015).¹⁴

Por último, también es llamativa la referencia al contexto político de “rebelión”, no sólo en los Estados Unidos sino también de aquí. Como surge también de este párrafo:

Como músico de *free jazz* por unos años, me encontré de golpe tocándolo con un grupo de músicos en el cual mirándonos ya sabíamos lo que haría el otro. Fueron vivencias muy especiales, donde vivíamos la

¹³Luis Ferreira cuenta cómo en el Hot Club de Montevideo a principios de los años setenta se convirtió “en un lugar de expansión y de búsquedas musicales, un caldero en donde se encontraron nuevos músicos que intentaban tocar jazz, y jóvenes afrouruguayos vinculados al mundo del candombe”. Entre las expresiones jazzísticas se destacaba el free como vanguardia política y estética. Ver Ferreira, Luis y Corti, Berenice 2013. “El jazz uruguayo en tres décadas del Hot Club de Montevideo”. En Ruesga Bono, Julián (ed.). *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

¹⁴Corti, Berenice, *op. cit.*

música desde adentro y había una sensación física muy especial al tocar. Algunos de los ejemplos más interesantes están en *Bronca Buenos Aires*, *Cuarteto del Chivo Borraro en Vivo* y en *De Prepo*.¹⁵ En los últimos años me di cuenta que [eso que hacíamos] era fenómeno. Para un ateo como yo, la sola idea de que mi música contenga misticismo religioso es... rarísima... pero reconozco que los africanos mezclaron religión y creencias con su arte (Corti, 2015: 111).¹⁶

En un sentido similar se inscribe este comentario de una carta que le escribiera a Fernando Gelbard su antiguo partenaire el “Chivo” Borraro, poco antes de su fallecimiento. Allí cuenta de manera risueña la siguiente anécdota:

[Estábamos] con López Ruiz y Lapouble, internándonos en una corriente cercana al *free jazz*, logrando un cierto recital, cosa que creo inédita dentro del jazz, que una oyente que estaba en primera fila, se pusiera de pie como en éxtasis y cayera desmayada a nuestros pies.

A modo de conclusión

Abundan anécdotas sobre la recepción especialmente estética que tuvo el Free Jazz en la Argentina. Por ejemplo, aquella que relata la suspensión de un ciclo de conciertos luego de que el dueño de un bar escuchara el primero que estaba programado, referido por Gelbard el 2 de

¹⁵ Se refiere a nombres de tres discos en los que participó: *Bronca Buenos Aires* (1970), *El Cuarteto del Chivo Borraro en Vivo* (1970) y *De Prepo* (1972).

¹⁶Corti, Berenice, *op. cit.*

junio de 2004 en el sitio Sibemol.com, en el marco de un foro de músicos. Allí mismo encontré una discusión muy interesante de octubre de 2004: un músico de jazz clásico argumentó que en el *free* no se tocaba jazz “en serio” porque “carecía de gusto”. Pero en respuesta Gelbard argumentó que sólo se puede tocar *free* si se ha tocado toda la historia del jazz antes: “desconfíen de los que sólo tocan *free jazz* y progresivo y sanatas por el estilo, porque están escondiendo la sordera”. Es decir, no se tocaría *Free Jazz* como producto de una elección estilística, sino como resultado de la comprensión de una tradición musical.

Recordemos también la crítica de Primera Plana arriba citada. Seis meses después la revista publicó un informe de cuatro páginas sobre el Free Jazz llamado “Los apóstoles de la cosa nueva”. Se trataba de una reproducción de una nota de la revista norteamericana Newsweek, sin firma. Allí no se hacía mención al racismo, sino a las tensiones que aparecen cuando los músicos negros consideran racistas a músicos blancos o a dueños de clubes. También, a que los músicos negros han sobrevivido a un “triste pasado”, convertido en insumo para la New Thing. Así es citado Archie Shepp: “mi música expresa pobreza, dice a mi pueblo que se pare y se libere”. Y también se menciona: “se puede sentir este nuevo orgullo en el espíritu de la música”.

Pero quizás lo más importante es la marca de cómo todo eso era leído en la Argentina. El informe fue ilustrado con una caricatura de Hermenegildo Sábat sobre la historia del jazz: de menor a mayor en tamaño, de izquierda a derecha, aparecen

representados el jazz tradicional como un muñeco a cuerda, luego dos versiones de un jazz más moderno -el segundo lleva la trompeta de Gillespie y la postura física característica de Miles Davis al tocar- y por último, más grande, un Apóstol del Free Jazz vestido con túnica y turbante, representado como un encantador de serpientes.

Sin embargo, otra forma de recepción del Free Jazz empezaba a gestarse como experiencia corporizada, la que nos habilitaría hoy día “analizar la participación humana en el mundo cultural”, como dice Csordas (2010: 83). Esta vía nos posibilitaría reponer los sentidos que se escurren de las palabras pero que se siguen transmitiendo en la música.

Y eso fue lo que percibimos cuando Carlos Lastra y Leonel Cejas interpretaron “Alabama” de John Coltrane, una pieza compuesta en homenaje a las niñas Addie Mae Collins, Carol Denise Mc Nair, Cynthia Diane Wesley y Carole Robertson, asesinadas con una bomba del Ku Klux Klan detonada en una Iglesia Bautista en Birmingham, el 15 de septiembre de 1963. El sermón del servicio fúnebre fue brindado por Martin Luther King, y en él se inspiró Coltrane para su obra.