

Todo este jazz

Dos discos de jazz figuran ya entre los indiscutidos clásicos del género: Kind of Blue, de Miles Davies, y A Love Supreme, de John Coltrane. Rodrigo Fresán se interna en esos emblemas del cool y comenta un par de libros recientes dedicados al cultivo de su memoria.

Vaya por delante que el jazz no es lo mío. Iré todavía más lejos: creo que no entiendo y que seguramente jamás entenderé el jazz, por más que ciertos escritores *jazzy*—como Kerouac, Ellroy, Cortázar, Vian y Murakami—ocupen sitios preferenciales en mi biblioteca y que sí entienda lo que ellos hacen cuando se refieren al jazz o lo aplican a su literatura. Tal vez el jazz sea un virus al que algunos son inmunes. Tal vez nunca me haya recuperado de esa época—finales de los setenta—cuando Weather Report y su receta de jazz-rock azotó sin piedad las costas de mi país de origen. Tal vez, quién sabe, lo mismo le ocurra a otros con el pop de los sesenta o con la música country.

Lo que no quita que me haya comprado en su momento —y hasta haya escuchado varias veces— las recientes ediciones extendidas de *Kind of Blue* y *A Love Supreme*. Dos discos que —junto a ese invulnerable exponente del *yuppie-jazz* que es el *Köln Concert* de Keith Jarrett o la tan *diet* Norah Jones, usurpadora del trono que le corresponde a Rickie Lee Jones—son, supongo, el equivalente jazzero e inevitable para el pagano-jam de lo que significan para el clásico de superficie *La Quinta Sinfonía*, *Las cuatro estaciones*, ese gastado pero eficaz *Greatest Hits of 1720* (conteniendo el “Canon” de Pachelbel, el “Adagio” de Albinoni, la “Sarabande” de Handel, y el “Aria para la cuerda Sol” de Bach) y las siempre funcionales *Goldberg Variationen* a cargo del genial pianista *freak* Glenn Gould.

Lo que tampoco quita que los dos libros que el especialista Ashley Kahn dedica a dos de los más grandes momentos de la música moderna, *Miles Davis y Kind of Blue: La creación de una obra maestra* (Alba, 2002) y *A Love Supreme y John Coltrane: La historia de un álbum emblemático* (Alba, 2004), me hayan resultado fascinantes como sólo puede fascinar la tan agradable sen-



John Coltrane, el supremo.

sación de que alguien te abra los ojos y los oídos a un mundo nuevo. Sí, ciertas ciencias requieren de ciertas orientaciones; y Kahn se convierte en el más perfecto guía sónico a la hora de decodificarnos los cómo, los porqués, los antes, los durante y los después (especialmente fascinante resulta todo el episodio con la máquina defectuosa a la hora de prensar las primeras copias de *Kind of Blue*, que lo convirtió en un disco más rápido de lo que en realidad era consagrándolo, en prin-

cipio, como el álbum más influyente y al mismo tiempo defectuoso en la historia de la música grabada) de las circunstancias que contribuyeron a la creación de dos perfectos universos negros, giratorios, redondos, y con un agujerito en el medio.

Lo que hace Kahn para explicar lo inexplicable —el jazz— es una tan curiosa como efectiva muestra de autopsia mecánica y precisa en comunión con una prédica evangélica donde no faltan las metáforas. Un *mix* que por momentos recuerda a las investigaciones patológicas de Oliver Sacks y por otros la aplicación del método del “Palacio de la Memoria” predicado por el jesuita Mateo Ricci a la hora de reconstruir la exactitud de los recuerdos y los sonidos a partir del regreso al sitio exacto donde todo tuvo lugar, de la audición de *tapes* confidenciales donde se oyen conversaciones entre *take* y *take*, del pormenorizado análisis de los contratos de grabación y del diseño de las ya icónicas portadas de ambos discos.

Conviene precisar que en su retorno a ambas “escenas del crimen” Kahn disfruta y hace disfrutar con la frialdad casi enfermiza de Sherlock Holmes a la hora de la milimétrica reconstrucción de los solos instrumentales sin por eso sacrificar o prescindir de una más sensible y humana mirada de Dr. Watson. Así, a partir de numerosas y exhaustivas entrevistas a testigos privilegiados y coprotagonistas sobrevivientes de ambos milagros, lo que acaba presentando Kahn es el acabado retrato de dos obras y de dos músicos que se complementan como Yin y Yang pero que obedecen a polaridades opuestas. Y —detalle atendible y a subrayar— queda perfectamente claro por dónde pasan las simpatías de Kahn sin que esto repercuta un compás en su admiración. Miles Davis es así el genial ma-

nipulador casi mefistofélico dispuesto a lo que sea para salirse con la suya que, finalmente, no es solamente suya (Kahn no duda en señalar a Bill Evans como el verdadero cerebro intelectual y artífice estratega de *Kind of Blue*, el disco más vendido en toda la historia del jazz), mientras que John Coltrane aparece como un angelical iluminado —un hombre con una misión, un profeta de saxo flamígero— descendiendo desde las alturas con las Tablas de la Ley para, enseguida, hacerlas música y volver a ascender para entregar su “regalo al Divino”.

Decir que he leído los dos libros de Kahn con la misma intensidad que me produjeron las mejores novelas —una más urbana y *noir*, otra más celestial y extática— es, supongo, el mejor elogio posible.

Y es lícito agregar que no resulta excesivo recorrer *Miles Davis* y *Kind of Blue: La creación de una obra maestra* y *A Love Supreme* y *John Coltrane: La historia de un álbum emblemático* al menos dos veces: la primera para disfrutar de su admirable talento narrativo, de su pericia crítica y de las formidables fotografías; la segunda como acompañamiento didáctico e iluminador de cada uno de los *tracks* que comenta.

Decir que desde su lectura *Kind of Blue* y *A Love Supreme* no han dejado de sonar en mi casa (ambos son, sí, muy buena música *para escribir*) es, estoy seguro, una insuficiente pero intensa forma de agradecimiento. Tal vez todavía haya una oportunidad para mí, tal vez no todo esté perdido.

Ah, me olvidaba: también tengo *Conversations with Myself* de Bill Evans. ¿Alguien sabe cuánto falta para que salga el libro? —

— RODRIGO FRESÁN

PINTURA

La puerta secreta

Con motivo de una exposición en la Tate Britain, Félix de Azúa observa con sorna algunos cuadros célebres de los pintores prerrafaelistas. ¿Cuál es su importancia hoy? El esfuerzo y la dedicación con la que quisieron, sin lograrlo, superar el Romanticismo.

¿A quién no ha fascinado alguna vez —por lo general en la primera juventud— esa pintura obsesivamente miniaturista, de luces violentas y cromatismo crispado que conocemos con el nombre de prerrafaelista? Aquella Hermandad de artistas británicos es uno de los capítulos más extravagantes de la novela del arte europeo y todos sus afiliados fueron personajes inhabituales, comenzando por el padre intelectual del movimiento, John Ruskin, quien se divorció el mismo día de su boda, tras descubrir con embarazosa sorpresa el vello

público de su esposa. Ignoraba la existencia de tal adminículo piloso en las hembras, y lo confundió con una enfermedad venérea.

Hacía ya muchos años que no se exhibían pinturas de la Hermandad. La Tate Britain ha reunido esta primavera un rico conjunto de paisajes prerrafaelistas que invitan a repasar tan singular escuela. Y lo primero que viene a las mentes es que, a pesar de su notable dominio técnico, no son grandes creadores; los prerrafaelistas pertenecen a esa categoría me-

nor y tan propia del gusto moderno que es “lo interesante”. Ninguno de ellos –J. E. Millais, W. H. Hunt, Th. Seddon, J. W. Inchbold...– es, en verdad, excesivamente conocido fuera de las Islas, pero sus obras continúan fascinando al público, como prueban los miles de libros en cuyas portadas figuran una y otra vez sus pinturas. Es imposible no prestarles atención.

Que no son grandes artistas se advierte en aquello que más impresiona al observador ingenuo: la enormidad de trabajo que exige cada cuadro. Para pintar *Carrying Corn* (1854), Ford Madox Brown necesitó setenta horas y regresar 21 veces a su punto de observación. No podía dejar de dibujar ninguna hoja, raíz, flor, piedra o insecto. La tela mide un palmo de alto y algo más de ancho.

No les importaban los padecimientos, la sed, el acoso de las fieras. Para su célebre *The Scapegoat* (1855), en el que un macho cabrío simboliza a Jesús de Nazareth (y que en 1959 reaparecería en un siniestro Rauschenberg, pero con un neumático alrededor del cuello), W. H. Hunt acampó diez días a orillas del Mar Muerto en condiciones extremadamente peligrosas. No dejó de reproducir hasta el más mínimo guijarro del lugar donde, en opinión de los arqueólogos, se había alzado Sodoma en los tiempos bíblicos. A veces, tanta insistencia provocaba la ira popular. El fino Ruskin quiso dibujar hasta el menor detalle de los arcos góticos que decoraban la fachada de Santa María Novella, en Florencia, pero justamente allí era donde jugaba a la pelota la chiquillería del barrio. Al cabo de un par de días soportando al estrafalario inglés cuya presencia impedía el ejercicio de tan noble deporte, decidieron lapidarlo como a una adúltera. En sus escritos, Ruskin se queja amargamente del bárbaro carácter sureño.

De los prerrafaelistas admiramos su técnica y su formidable capacidad de trabajo, pero no por otro motivo admiramos la Gran Muralla china, las pirámides egipcias, o los muros cu-

biertos de caligrafía de los reales alcázares sevillanos. Ahora bien, que tanto esfuerzo se dedique, no a levantar monumen-

tos públicos, sino a representar caprichos privados, nos aleja de ellos hasta hacerlos ajenos y diminutos. Porque incluso cuando enloquecen son pequeños. En *Fairlights Downs*, que ocupó a W. H. Hunt entre 1852 y 1858, se divisan unas ovejas ramoneando por la pradera y un perro negro que las embiste fieramente. Pues bien, si uno presta atención puede ver, a la derecha, un bastón flotando en el aire. Su dueño (ausente del cuadro) lo ha lanzado contra el perro para que deje en paz a las ovejas. Ese bastón volador recuerda el cuchillo que también Rembrandt pinta en el aire, cuando el ángel retiene la mano de Abraham para impedir el sacrificio de Isaac. El detalle, sin embargo, en Rembrandt es sublime; en Hunt, ridículo.

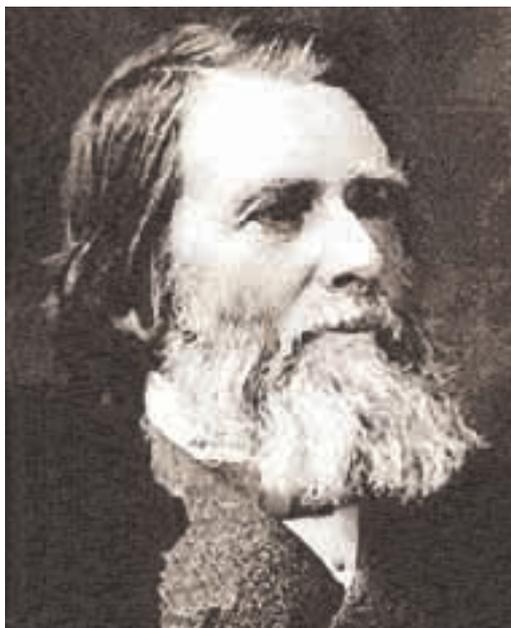
Las intenciones de los prerrafaelistas –superar la pintura romántica ya en total decadencia– eran excelentes, pero los ingleses son incapaces de hacer nada moderno, carecen de órgano para ello, así que todas aquellas horas de trabajo, tanto esfuerzo, tanta pedrada florentina, no sirvió para nada. Por esos mismos años, un puñado de franceses resolvía el problema con un par de brochazos. Superar el romanticismo no era asunto que se

podiera solventar con trabajo o esfuerzo. Era una cuestión de ideas e imaginación. Los laboriosos prerrafaelistas han quedado como un patinazo de la historia del arte, y los impresionistas, pintando a una velocidad de vértigo, sacaron a la pintura de su atolladero romántico.

Cuando a veces nos preguntamos qué bendito día, mes o año veremos el fin del arte actual, tan trabajoso, tan moralista,

tan solidario y democrático, debemos respondernos que el día menos pensado un puñado de artistas, sin trabajar mucho pero con las ideas claras, acabarán con nuestro tedioso prerrafaelismo de la noche a la mañana. Confiamos en que esta vez no sean franceses. –

– FÉLIX DE AZÚA



John Ruskin, el padre intelectual de la Hermandad.



The Scapegoat (1855), de W. H. Hunt.

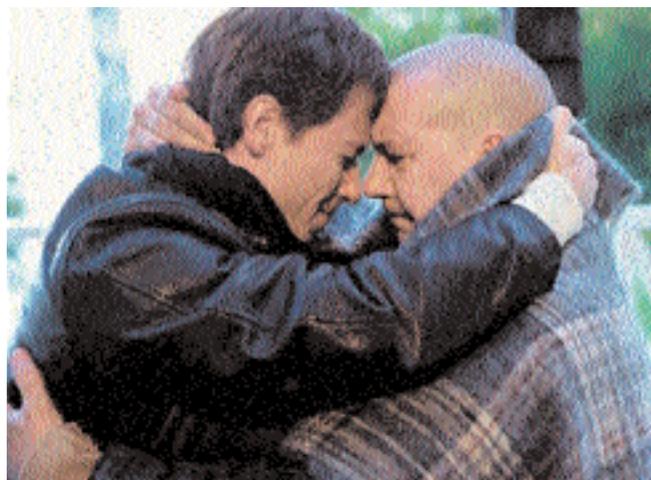
La vida por la boca

Veinte años después de *La decadencia del imperio americano*, Denys Arcand cosecha éxitos con su secuela, *Las invasiones bárbaras*. Pero los mosqueteros han envejecido, tal vez madurado, y nos preguntamos cuál es el verdadero aprendizaje que el cineasta canadiense propone al volver a poner a sus personajes en escena.

“Nuestra única certeza es la capacidad de actuar con el cuerpo”, dice un gordito llamado Rémy, con el índice levantado al mismo tiempo que las cejas, en señal de que esta certeza entrecomillada —un apropiado de Wittgenstein— vale para legitimar su compulsión: fornicar, si se pudiera, con todas las mujeres del mundo. Rémy es un profesor de historia de la Universidad de Montreal, pero en el contexto de este relato su nombre no importa mucho: podría ser él o cualquiera de sus amigos y colegas —todos intelectuales de izquierdas, todos con la cita en la boca— quien por fin da sentido mundano a la abstracción de un filósofo insondable. Son sentenciosos, verborreicos y autosuficientes; lo saben y se enorgullecen de ello: personajes que respiran el aire de una película de Denys Arcand.

La escena —que, como en el caso del personaje Rémy, podría ser ésta o cualquier otra en la secuencia de la película— corresponde a *La decadencia del imperio americano*, el monólogo a distintas voces que dio notoriedad al director canadiense en 1984, y que sirve de precuela a su reciente *Las invasiones bárbaras*. Con diecinueve años de diferencia entre la primera y la segunda (y cinco películas intermedias, entre ellas *Jesús de Montreal* y *Amor y restos humanos*), las dos forman un compendio teórico sobre el amor, el sexo y las relaciones que los rozan, expuesto por personajes que pelotean sus interminables y dúctiles certezas. Son interminables porque así nos lo parecen; son dúctiles porque al final no son varias sino mutantes de una misma, apenas parafraseada por sus enunciantes, y que es la glosa de Arcand a otros entrecomillados de Wittgenstein: si el pensamiento en sí mismo es incapaz de producir sentido, el lenguaje escrito y hablado —pero, sobre todo, recordado y referido— es el único proveedor real de significado para el hombre. Cuando los personajes de *La decadencia del imperio americano* y *Las invasiones bárbaras* hablan sin cesar de lo que piensan, hacen y/o piensan de lo que hacen los demás, no lo hacen como interpretación de sus actos, sino como el acto mismo que confirma su existencia. Su única certeza, como dice Rémy, es su capacidad de actuar con el cuerpo: ya sea concentrado en la punta de una lengua que produce palabras y sentidos, o en coitos que, en sus casos particulares, son siempre una afirmación del ser.

En aquella primera de las dos películas, dos parejas heterosexuales, una mujer y un homosexual se hacían confesiones íntimas al tiempo que ellos cocinaban y ellas hacían ejercicio;



Sébastien y Rémy: donde los extremos se tocan

ahora, en *Las invasiones bárbaras*, estos mismos personajes se reúnen casi dos décadas más tarde para acompañar a uno de ellos en los últimos días de su cáncer terminal. En un hospital de Quebec vemos agonizar a Rémy, el seductor, aquel que citaba a Wittgenstein, y no por coincidencia el elegido por el director para ilustrar una jornada de vida voluptuosa y por lo tanto ejemplar. Ni el escenario ni las enfermeras ni la peculiar nueva circunstancia inhibe a los amigos de Rémy para hacer lo que tanto les gusta, con el mismo entusiasmo que años atrás: hablar de sus confesiones sexuales y de las teorías sobre sus confesiones sexuales. Lo del ejercicio se vuelve complicado; ya no se diga cocinar. Esto último se soluciona preparando la comida desde antes: entre postes de suero y medidores de signos vitales, los sibaritas ya maduros devoran platos salseados y pasean por el cuarto sus copas de vino tinto. Pero Arcand es puntilloso y la discordancia no es casual: el contrapunto es justo el mensaje, anunciado desde una cinta atrás: a la muerte de Rémy se le opone la manifestación de vida que irrumpe en forma de placeres mundanos —la comida, el vino, la sensualidad de ambos consumos— y conversaciones que son a la vez existencias. Ahora incluso la muerte es un tema del discurso vital.

Dicen algunos detractores de Arcand que en sus películas la palabra y el sexo —actos fríos, automáticos y excluyentes— hacen sonar la puesta en escena como una acrobacia de circo chino.

Puede ser. Vistas de cierta manera, tanto *La decadencia* como *Las invasiones* son la sucesión de viñetas en locaciones aburridas, con hombres y mujeres que se mueven con marcajes de gis, y que hablan sin parar de lo que nunca llegamos a ver: las *chaquetas* de un onanista sólo capacitado para satisfacerse solo. Pero también puede ser lo contrario. Vistas desde el reverso del lente, las dos películas son casi ilustrativas del imperativo de actuar con el cuerpo, entendido no sólo en lo obvio —el retrato obsesivo de personajes que ejercitan lo mismo su mente que las extensiones corporales de ésta—, sino porque el director comprende que el creador a distancia sólo podrá provocar un estímulo —a la larga placentero, en el mejor de los casos orgásmico— a través de una obra irritante y machacona.

Ganadora en el 2003 de la Palma de Oro en Cannes, del Óscar en 2004 a la Mejor Película Extranjera, y hace unas semanas estrenada en las salas comerciales de México, *Las invasiones bárbaras* reafirma las certezas pasadas de Arcand pero es también una reconciliación con aquéllas, sobre todo las ideológicas, que en su momento parecían antitéticas. Al grupo reunido en el lecho de muerte de Rémy, se les unen los hijos de unos y las nuevas parejas de otros, heraldos de muerte de las ideologías que sustentaban en su juventud (“¿Hay algún *ismo* que no hayamos venerado?”, pregunta uno de ellos, después de que sus amigos se turnan para mencionarlos todos.) En la inclusión de la nueva camada —representada en el personaje de Sébastien, hijo de Rémy y portador de cualquier valor capitalista concebible— yace la otra aparente paradoja, como aquella entre teoría y acción, en el núcleo de las dos películas: el choque ideológico que da nombre a sus películas, ambas condenas aparentes al expansionismo de Estados Unidos.

Si en *La decadencia del imperio americano* una de las académicas verborreicas denunciaba la satisfacción inmediata (el concepto de “felicidad personal” defendido por los estadounidenses) como una de las claves del desmoronamiento axiológico de Estados Unidos, en *Las invasiones bárbaras* hay una alusión casi pueril al discurso que incrimina al extranjero por los atentados del 9/11, y que respalda el argumento de causa y efecto que simplemente coloca a Estados Unidos en el otro lado de sus campañas militares. “Hasta el momento”, dice un comentarista que aparece por televisión en una escena de la película sin más propósito que ése, “los norteamericanos habían conseguido mantener a los otros fuera de sus fronteras. Éste es el momento [los ataques a las Torres] de las *grandes invasiones bárbaras*”.

El sesgo irónico con el que Arcand tituló sus películas y sacó a colación el tema al interior de la trama es, en la primera película, un asunto de situaciones, y en la segunda, de discurso. Mientras que, en *La decadencia del imperio americano*, los denostadores de los placeres inmediatos no pensaban más que en comer, coger, cocinar para luego comer, y hacer ejercicio para coger mejor, en *Las invasiones bárbaras* las preguntas sobre quiénes son los verdaderos criminales históricos y a quiénes hay que culpar por sus ambiciones expansionistas se resuelven con una

repartición conciliatoria de culpas que incrimina tanto a regímenes como a religiones, y a líderes que apenas tienen en común un talante fundamentalista y la práctica del genocidio como método elegido de imposición. Observador de los procesos históricos, a Arcand le interesa la *complejización* de los conceptos y denuncia su muy peligrosa simplificación. Si bien aquellos intelectuales beligerantes, que en su primera película abrazaban cualquier causa concebible, siguen siendo el pilar emocional de la segunda, el contrapunto ahora se erige en la forma de una apología del capitalismo encarnada en el personaje de Sébastien, el hijo de Rémy, *yuppie* prototípico y —como su padre en su momento— orgulloso de cada uno de los *tokens* que le dan identidad.

“Un puritano capitalista”, como lo llama su propio padre, autodenominado “socialista cachondo”, Sébastien compra para Rémy la mejor agonía posible, a pesar de la renuencia de éste para viajar a Estados Unidos y hacerse atender por tecnologías más desarrolladas. Desde el soborno a los funcionarios del hospital en Quebec, hasta la compra ilegal de heroína y la contratación de alumnos que lo visitan en el hospital para hacerle creer que era un maestro querido, los paliativos a la muerte dolorosa del *socialista cachondo* no sólo son adquiridos con dinero del *puritano capitalista*, sino que son vistos sin filtro moral por el que está dispuesto a pagar. Lo más importante: son moneda corriente de un sistema económico al punto de, como este caso, permitir ser revestidos de una connotación positiva. Por alguna razón que podrá tener justificación narrativa pero no mucha congruencia teórica, Arcand parece arrepentirse de su osadía amoral, y reviste con dignidad melodramática a una de las alumnas contratadas que al final no acepta el pago convenido, a la par que somete a un programa de rehabilitación a la yonqui que ha dotado al enfermo de ayudaditas químicas que le permiten sobrellevar el dolor físico del cáncer, y a morir con la visión final de los muslos de su actriz favorita.

Puede entonces que Sébastien no sea, como lo calificó su padre, un “puritano capitalista”. Es sólo uno de los dos adjetivos, y sus actos en la película dejan ver claramente cuál. Arcand por su lado, quizá no se conciba como una cosa o la otra; si acaso como un socialista cachondo, o lo que quedaría de él. Por un mínimo gesto narrativo —volver *bueno lo malo de lo bueno*—, la última ironía de su obra se cumple al margen de su voluntad: de las cuatro palabras que combinadas conforman el muestrario humano que puebla su obra —puritano, capitalista, cachondo, socialista—, se aproxima por un momento a la que se ha dedicado a bombardear con su obra. Despunta, sin embargo, la intención de hacer de la película un alegato de la libertad individual y el derecho a concluir la existencia de acuerdo con los preceptos propios. Más que una teoría argumentada sobre la vida, *Las invasiones bárbaras* es contundente en su postura final: todas las directrices del hombre —sus discursos, inclinaciones y alineaciones políticas y económicas— deben converger el día de su muerte en el valor ahistórico de la dignidad. —

— FERNANDA SOLÓRZANO