

El jazz en la obra de Cortázar



Madrid

Fundación Juan March, 2013.
138 p.

También disponible en internet:

www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/jazz/

Con motivo del ciclo

[El jazz de Julio Cortázar. En los 50 años de *Rayuela*](#)

Diseño y maquetación

Dolores Iglesias

© Fundación Juan March

Biblioteca de la Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISBN-10: 84-695-8934-2

ISBN-13: 978-84-695-8934-2

El jazz en la obra de Cortázar

Selección y edición de José Luis Maire

NOVIEMBRE DE 2013



FUNDACIÓN JUAN MARCH

www.march.es

Fundación Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid
Tel.: +34 91 435 4240
Fax: +34 91 431 4227

Introducción

Con motivo del ciclo *El jazz de Julio Cortázar: En los 50 años de «Rayuela»* en la Fundación Juan March de Madrid, la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos ha elaborado este texto recopilatorio sobre el jazz en la obra de Julio Cortázar. A partir de las obras del escritor, de sus entrevistas, de sus artículos o de su correspondencia, se han seleccionado múltiples fragmentos en los que el jazz, ya sea mediante la mención directa de su terminología, la relación o cita discográfica o la mención de músicos de jazz, aparece como el motivo principal. Las citas que a continuación se presentan se han organizado temáticamente para mostrar, de forma clara y ordenada, las abundantes e interesantes referencias que aparecen en su obra sobre, por ejemplo, Charlie Parker, el free jazz, su discografía preferida, ciertos músicos (como los citados en *Rayuela*), el recuerdo de su primer encuentro con el jazz, sus opiniones sobre la historiografía o la relación del jazz con su escritura.

Es posible, además, seguir a lo largo de esta selección un itinerario de escucha del propio Cortázar, sus hábitos, sus opiniones sobre los músicos o su apego a los discos. Si contáramos las horas que le dedicó a la música *clásica* (término poco querido por él) y le sumáramos los dos o tres discos de jazz que cada día escuchaba, como menciona en una de sus entrevistas, no deja de sorprendernos la relación tan especial que mantenía con la música. Esta disposición, que consiste en no diferenciar la escucha de la vida diaria, suena, quizá, algo extraña en el mundo actual en el que el acceso digital se ofrece con pretensiones de inmediatez y los soportes analógicos «tradicionales» se mantienen como objetos de intercambio nostálgico. Por otra parte, las entrevistas (tanto editadas como grabadas en video) muestran a un Julio Cortázar absolutamente apasionado por los discos, no solamente de jazz, sino también por los discos de compositores de la música occidental —desde la medieval hasta la música de compositores contemporáneos (como Stockhausen o Lutoslawski), pasando por la música de la época clásica o las interpretaciones de obras románticas.

Buscar el jazz en la obra de Cortázar es, además, dejarse acompañar por la historia de los soportes de grabación, por sus características sonoras singulares o, como en *Rayuela*, por la manera particular de escucha que cada uno de estos soportes promueve: los discos de 78 rpm y su raspeo o fricción, los discos de acetato y los vinilos con su

presencia sonora y su mayor duración de grabación o las cassetes con sus soplidos de cinta y su facilidad para regrabar y combinar audiciones.

Si muchos de los fragmentos seleccionados dan cuenta de la melomanía de Cortázar, los que provienen del artículo *Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto* son especialmente relevantes para estudiar sus opiniones críticas sobre esta música. A pesar de lo temprano de su aparición y de la poca atención mostrada por la bibliografía especializada, en este artículo se encuentra resumida toda una estética del jazz (como, por otra parte, el propio autor indicará posteriormente en una entrevista). En este texto, Cortázar realiza una defensa del jazz y muestra una clara resistencia a cualquier mediatización, ya sea interpretativa, por parte de algunos críticos (como André Coeuroy o André Schaeffner) o compositiva, como aquella que se pone en juego en las obras *clásicas* influidas por el jazz (o en los intentos de orquestación y armonización). Para el escritor es necesario, primero, mostrar su singularidad para, después, preservarlo de cualquier intento de simplificación o de reducción que lo haga asimilable o estable. Cortázar resalta en el jazz no tanto el ritmo, como, indica, harán determinados críticos «blancos», sino, más bien, el proceso de la improvisación o «el nacimiento continuo e inagotable de formas melódicas y rítmicas y armónicas, instantáneas y percederas». Los músicos de jazz, o *jazzmen*, realizan, durante su improvisación, modificaciones del timbre, reinventan melodías, establecen diferencias para distinguirse de otros músicos o marcan la especificidad de cada interpretación como un acontecimiento único.

Su interpretación del jazz, más especializada que la de un mero melómano, se halla muy próxima a la que desarrollaron los principales críticos de la revista francesa *Jazz Hot*, como Hugues Panassié o Charles Delaunay, y se aleja, con determinación, de una línea historiográfica del jazz fundada en la lectura cerrada de los textos (las grabaciones), en la compartimentación de los estilos y periodos o en la defensa a ultranza del estilo *swing* (llevado a la popularidad por intérpretes blancos).

Más allá de una exposición de influencias del jazz sobre la estructura de las obras literarias de Cortázar, los fragmentos recopilados en este documento pretenden dar cuenta de la multiplicidad de momentos en los que aparece mencionada esta música y de la modulación de opiniones vertidas a lo largo de su vida.

José Luis Maire

Biblioteca Española de Música
y Teatro Contemporáneos

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Índice

Auriculares o altavoces	9
Amistad con <i>jazzmen</i>	11
Bird	13
Casetes	17
Ciudad	21
Cortázar músico	23
Dedicatoria	27
Un disco de pizarra en la maleta	29
Estética del jazz	33
Free jazz	39
El jazz y la improvisación	41
Melomanía	47
Memorias de escucha	53
<i>Música clásica y jazz</i>	59

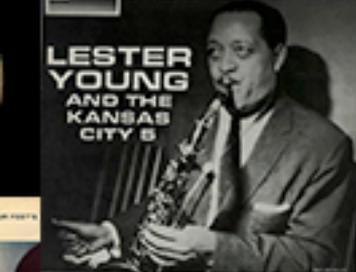
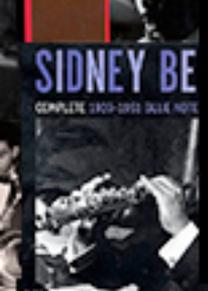
La musicología y el <i>jazz negro</i>	63
Los músicos de jazz en <i>Rayuela</i>	67
Los músicos de jazz recordados	97
El peso de la tradición	105
La radio	107
Surrealismo	109
El <i>swing</i> de la escritura	113
<i>Takes</i> y escritura	117
El tango entre el jazz	125
La voz	127

Bibliografía

Obras citadas de Cortázar	129
Cortázar y el jazz	130
Jazz	131

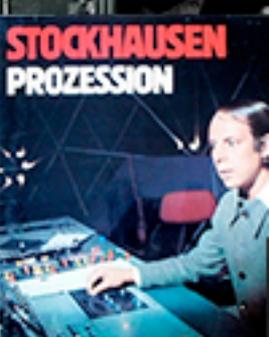


STOCKHOLM PRO...



and his Rhythms
YOUR FEET'S TOO BIG
It's a sin to fall in love
The best in business





Auriculares o altavoces

Nunca se sabe cuándo se dan los grandes saltos; de golpe me gustó escuchar jazz y música de cámara con los audífonos. Hasta ese momento había tenido una alta idea de mis altoparlantes Rogers, adquiridos en Londres después de una sabihonda disertación de un empleado de Imhof que me había vendido un Beomaster pero no le gustaban los altoparlantes de esa marca (tenía razón), pero ahora empecé a darme cuenta de que el sonido abierto era menos perfecto, menos sutil que su paso directo del audífono al oído. Incluso lo malo, es decir el pre-eco en algunos discos, probaba una acuidad más extrema de la reproducción sonora; ya no me molestaba el leve peso en la cabeza, la prisión psicológica y los eventuales enredos del cable.

(Julio Cortázar, «Para escuchar con audífonos». En: *Julio Cortázar. Poesía y poética. Obras Completas: 4*. Saúl Yurkiévich (ed.) y Gladis Anchieri (colb.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, p. 110)

**Amistad
con *jazzmen***

—¿Conociste personalmente a algún jazzista?

—Franceses, sí. Tengo un buen amigo, muy buen amigo de jazz. Se llama Michel Portal.

◀
(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 129)

—¿Qué piensas de la música de Gato Barbieri? ¿A él lo conoces?

—Creo que lo conocí personalmente en Buenos Aires pero no hablamos de música aquel día. Tengo sus discos y creo que forja un estilo interesante. Con un tango crea una canción de «free jazz» a veces muy romántica y lírica y con un fondo bellissimo. Los que le rodean responden admirablemente a sus sentimientos. Ahora emplea instrumentos regionales —flautas y tambores indios— para crear una atmósfera interesante y sabe improvisar maravillosamente a base de un tango.

—Y su manera de hacer gritar el saxo, una característica de su música que unos atribuyen al Tercer Mundo.

—La idea del Tercer Mundo tiene implicaciones políticas en la música de Gato Barbieri. Trata de mostrar que se puede tocar buen jazz cuando se es de Latinoamérica.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 131)
◀



Spotify

Gato Barbieri

«Fenix»

[El día que me quieras](#)

Bird

Cuando me planteé *El perseguidor* e imaginaba el personaje central, tenía tendencia a caer en aquello que decíamos de Thomas Mann en *La montaña mágica* o en *Doktor Faustus*: crear personajes superintelectuales que especulaban muy inteligentemente sobre ciertos problemas metafísicos. Entonces decidí, por el contrario, construir un personaje asimilable al hombre de la calle, un hombre medio, pero que tuviera esa sed de absoluto. Imaginaba un pintor, un escritor, pero no acababan de convencerme. Y en ese momento acababa de descubrir al verdadero Charlie Parker, cuyos primeros discos



de 78 revoluciones había escuchado en la Argentina. Entonces yo me hacía odiar por los aficionados al jazz tradicional porque me gustaba enormemente Charlie Parker. Cuando dejé la Argentina y vine a París, en 1951, sabía poco o nada sobre él. Un día, leyendo un

número de la revista francesa *Jazz Hot*, supe de su muerte y de su biografía, me encontré con un hombre angustiado a todo lo largo de su vida, no solamente por los problemas materiales —como el de la droga—, sino por lo que yo, de alguna manera, había sentido en su música: un deseo de romper las barreras como si buscara otra cosa, pasar al «otro lado»; y me dije: «éste, él es mi personaje». No podía utilizar su nombre; no tenía derecho; hice simplemente una guiñada a los lectores, en la dedicatoria. Cambié su nombre, pero una buena parte de las anécdotas que dice Johnny Carter le ocurrieron verdaderamente a Charlie: la historia del Café de Flore cuando se arrodilla delante de la mesa; el hecho de que incendie el hotel donde vivía, aunque haya ocurrido en New York y no en París. Tomé, por lo tanto, los datos biográficos y los ubiqué en París porque la conocía mejor que a New York y conseguí poner a andar mi relato.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.], Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 106-107)

—Cuenta la experiencia de Charlie Parker en *El perseguidor*.
¿Cómo llegaste a conocer su música?

—A eso de 1946, los primeros discos de «bebop» llegaron a Buenos Aires. Compré uno de Charlie Parker con «Lover Man» y «Ornithology», creo. No sabía nada de Parker. Compré el disco, y lo escuchaba y no entendía nada. Mi primera reacción fue negativa, pero volvía a escucharlo muchas veces y de repente «chuc»; fue el salto y mucho de lo que escuchaba antes con interés volvió a ser insignificante para mí. Luego vino el «cool jazz».

(Cortázar por Cortázar,
Evelyn Picon Garfield
[entrev.], Veracruz: Uni-
versidad Veracruzana,
1978, p. 128) ▶

**1946 - Dial
1007/D-1**

Charlie Parker
saxo alto
Howard McGhee
trompeta
Jimmy Bunn
piano
Dingbod
bajo
Roy Porter
batería



Charlie Parker

[Lover Man](#)

—Cuando nombraste los libros que ibas a llevar contigo a la isla, no había ninguno del mundo contemporáneo, todos eran clásicos también. Te gusta Lester Young, ¿por qué? ¿Cómo describirías su estilo?

—Su jazz es lo opuesto de «hot». Hay una ley de la fatiga: después de un rato te cansas aún de las cosas que te gustan mucho. Después de escuchar «hot jazz» por dos horas, estoy listo para poner algún disco de «cool jazz».

—¿Agregamos a Lester Young a la lista destinada a la isla?

—Con solo diez discos no creo.

—Pero Parker, sí.

—Por supuesto.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 128-129)

Omar Prego: Exactamente. Ahora bien, si pasamos de estos cuentos tuyos a «El perseguidor» se nota como una especie de ruptura. Tú dijiste en otra entrevista que no es ahí que tuviste por primera vez conciencia del peso, de la gravitación de un personaje, pero sí que en este cuento lo que importa es el personaje, que empezaste a tener una mayor visión existencial de la literatura. Lo que puede parecer paradójico es que tú no conociste al personaje en cuestión, a Charlie Parker.

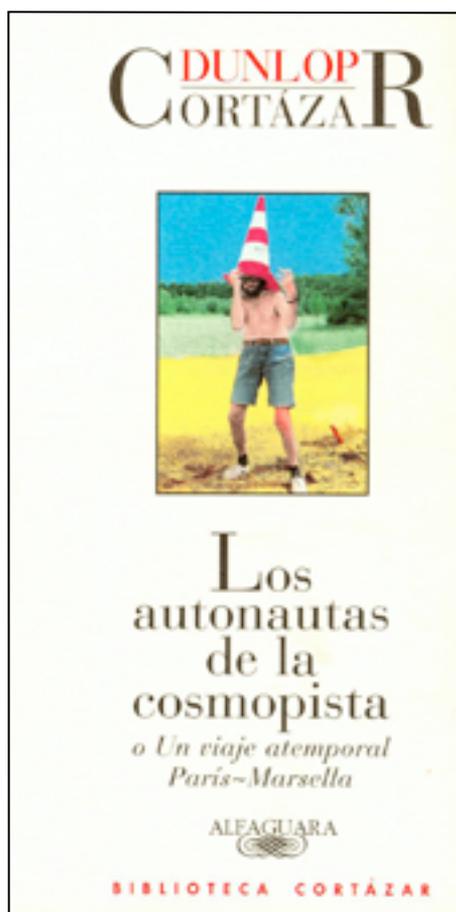
Julio Cortázar: No, yo no lo conocí personalmente, aunque sí estéticamente, porque me tocó vivir en el momento en que Charlie Parker renovó completamente la estética del jazz y después de un periodo en que nadie creía y la gente estaba desconcertada por un sistema de sonidos que no tenía nada que ver con lo habitual, se dieron cuenta de que allí había un genio de la música. Y entonces la anécdota de ese cuento es la siguiente: a mí me perseguía desde hacía varios meses una historia, un cuento largo, en el que por primera vez yo me enfrentaba con un semejante. Porque la verdad es que, como decís vos, hay una ruptura en «El perseguidor».

(Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, pp. 105)

Casetes

Casi al final de la expedición me pregunto por las razones que dictaron mi selección de las cassettes. Está muy bien, pero no siempre entiendo por qué. La hice apresuradamente, y eso explica acaso que haya tres obras de Lutoslawski y ninguna de Boulez, tres cassettes de Billie Holiday y nada de Ella Fitzgerald o de Helen Humes. No importa, hay más que suficiente para el viaje. Tangos, por ejemplo, Carlos Gardel con una selección que incluye *Malevaje* y *Mi noche triste* (en la buena versión, ojo), Ángel Vargas, Pugliese, Julio de Caro, y una selección de los clásicos más canyengues que me regaló el Tata Cedrón y donde están Rosita Quiroga, Corsini, Magaldi, Charlo... Tengo también una entera cassette con la voz de Eladia Blázquez cantando sus canciones que en estos días, al final de esta imbécil y siniestra guerra de las Malvinas, parecen todavía más verdaderas: *Somos como somos*, *Patente de piola*, *Vamos en montón*... Pero también están ahí, y también son tan ciertos para mí, *El corazón al sur* y *Por qué amo a Buenos Aires*.

Nunca sabré cómo traje tres cassettes de Fats Waller y solamente una de Ellington y una de Armstrong; no estoy haciendo juicios de valor, pero me divierte encontrar una hora de música de Charlie Mingus y otra de Jelly Roll Morton contra apenas diez minutos de Lester Young; creo que esa mañana estaba medio dormido, aunque menos mal que me acordé de elegir lo mejor de Bix y Trum, que suena tan nítido, tan recortadamente perfecto en las noches de los paraderos.





Y además hay el Schubert de los cuartetos 804 y 887, tocados por los Julliard, y el primer cuarteto de Arnold Schönberg. Pero al final creo que hice bien en cargar tanto la mano con Lutoslawski, porque es lo que más y mejor escucho en estos días. Hay algo en su prodigioso cuarteto de cuerdas, en su *Música para 13 instrumentos*, que se adecúa admirablemente a la atmósfera sonora de los paraderos donde el rumor de la autopista es un mero fondo para pájaros, insectos, ramas quebradas, todo eso que también alienta en la textura de esa música aunque no lo crean los musicólogos. Ah, y además tengo a Susana Rinaldi, cantando como nadie a Cátulo Castillo y Homero Manzi.

(Julio Cortázar y Carol Dunlop, *Los aeronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara, 1996, pp. 323-324) ▶

Ciudad

Acaso en último término una ciudad sólo se deja aprehender por el ritmo, por esa lenta acumulación de proporciones y de perspectivas que la van cartografiando en la memoria del viajero y que en algún momento cuajará para siempre y la volverá imagen definitiva, al margen ya de las miles de imágenes acumuladas por la memoria discursiva, así como la música de Schumann se fija como un *tono* único, o la de Bartok, o la de Mendelssohn, entendiendo por tono la destilación alquímica y final de tanto cuarteto, sinfonía o *lieder*, eso que a la hora de las evocaciones involuntarias se dará como la atmósfera Schumann, o John Coltrane o Carlo Gesualdo. Soportes de una memoria global: un perfume, un color, una pulsación. De donde una vez más se salta a Goethe, el entrevisor: *la arquitectura, música petrificada*. La ciudad le da la razón, sus formas acaban siempre musicalizándose en otras facetas del poliedro mental, y en el instante de recordar la ciudad, cuántas veces lo que viene es un ritmo, una arquitectura de la música allí donde la visión goethiana gira su medalla para mostrar su reverso igualmente válido.

(Andrade, Alecio y Julio Cortázar. *París: ritmos de una ciudad*. (Texto de Julio Cortázar). Ginebra: RotoVision S.A., 1981, p. [5])

Cortázar músico

—Y en eso está basado Johnny.

—¡Y de qué manera! Y allí está también, concretamente, mi nostalgia de la música de jazz. Como le decía, si algo me hubiera gustado es ser lo bastante músico como para dominar la técnica de un instrumento de jazz y lanzarme a improvisar a la manera de un Charlie Parker.

—Usted tocó la trompeta ¿no?

—Sí, pero mal.

—Y saxofón.

—También mal. La vida no me dejó avanzar nunca por ese camino. Bueno..., quizás estoy diciendo una cosa poco auténtica porque si realmente yo hubiera querido y podido avanzar por eso camino lo hubiera hecho. Lo que pasa es que no estoy dotado. Si alguien empieza a estudiar un instrumento junto conmigo me aventaja al cabo de diez días, rápidamente; me quedo atrás. Entonces me llegó a parecer un poco absurdo insistir en un camino que, evidentemente, no es el mío. Mejor escuchar a los que lo hacen bien y seguir escribiendo. Pero es una nostalgia permanente en mí, de la que Johnny, de alguna manera, da cuenta.

(*Conversaciones con Cortázar*, Ernesto González Bermejo [entrev.], Barcelona: Edhasa, 1978, p. 107)

—¿Tocaste un instrumento de niño?

—El piano, pero no jazz.

—¿Cuándo empezaste?

—A los ocho años de edad hasta los trece, cuando cerré el piano y no quise tocarlo más.

Sí (toco la trompeta), para gran desesperación de mis vecinos. Yo la tengo como procedimiento higiénico. Cuando estoy cansado, fatigado, por haber escrito o leído mucho, tocar un rato la trompeta es un ejercicio respiratorio formidable.

(*Cortázar por Cortázar*, Evelyn Picon Garfield [entrev.], Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 128)

(«La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas», Hugo Guerrero Martinheitz [entrev.]. En: *Siete Días*, Buenos Aires, diciembre de 1973)

Debo declarar —no tanto a ti, sino a eventuales lectores— que mi cartel no te enfrenta en terreno estrictamente musical, Dios me libre de ello. ¿Qué sé yo de las sucesiones de séptima

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obras críticas. Obras completas: 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 204-205) ▶

dominante o de los acordes de novena que mencionas en tu nota? Diatonismo, por ejemplo, me ha sonado siempre como un sistema métrico para cristales de anteojos; en fin, que estoy frente al jazz en la misma inopia que muchos de sus creadores, lo que en alguna medida me asegura una aprehensión inmediata de su esencia. Ni siquiera puedo jactarme de una aptitud personal para el jazz, de ser un buen ejecutante. Aspiro a tocar el saxo tenor, como tú sabes, y con tres dedos de cada mano me animo en el piano a tímidas variaciones sobre *Honeysuckle Rose*. Es extraordinario lo mal capacitado que estoy para escribirte esta carta.

Dedicatoria

A mi tocayo debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg, Esq. Una noche en que Lester llenaba de humo y lluvia la melodía de Three Little Words, sentí más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa. ¿Quién olvidará jamás la entrada imperial de Charlie Parker en *Lady, Be Good?*

(Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p. 7) ◀



Lester Young

[Three Little Words](#)

**Un disco
de pizarra
en la maleta**

discos obedecía al maldito sentimiento de propiedad que es la ruina de los hombres. La vendí a ojos cerrados, cierto que sufriendo mucho (el saber que no se está errado no causa ningún placer ni alivia la sensación de desgarramiento y de pérdida). Después me puse a distribuir discos de los otros entre amigos que podrán aprovecharlos. Vendí muchos, y otros, los más queridos, los puse en manos que sabrán oírlos. Me gusta pensar que en algunas noches de Buenos Aires, música que fue mía, crecerá en una sala, en una casa, y se hará realidad para gentes a quienes quiero. Me llevo a París *un solo disco*, metido entre la ropa; es un viejísimo blues de mi tiempo de estudiante, que se llama *Stack O'Lee Blues**, y que me guarda toda la juventud.

(Julio Cortázar, «Carta a Fredi Guthmann, 8 de octubre de 1951». En: *Julio Cortázar. Cartas 1937-1954*. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.). Buenos Aires: Alfaguara, 2012, pp. 336-337) ▶



Waring's Pennsylvanians

[Stack O'Lee Blues](#)

*Nota: «Stack O'Lee Blues» fue grabada, entre otros, por Louis Armstrong, pero es muy posible que Cortázar se llevará una versión anterior de este blues, el disco de 78 rpm grabado por los Waring's Pennsylvanians, citado, también, en Rayuela: «desde un chirriar terrible llegaba el tema que encantaba a Oliveira, una trompeta anónima y después el piano, los Waring's Pennsylvanians, orquesta barata y como anterior al jazz».

Estética del jazz

—La música, el jazz, concretamente es para Johnny/Charlie un instrumento de búsqueda de una realidad otra ¿por qué?

—Fíjese que, curiosamente, en una entrevista de Jean Paul Sartre que ha publicado hace poco *Le Monde*, él dice que la música no puede comunicar información de tipo inteligible o de tipo discursivo, pero que en cambio puede comunicar cosas que ningún lenguaje, ninguna escritura, pueden comunicar. Y se refiere a sentido —no solamente a la comunicación de placer o de estados de ánimo—; a la comunicación de ciertas dimensiones de la realidad. Estoy totalmente de acuerdo.

(*Conversaciones con Cortázar*, Ernesto González Bermejo [entrev.]. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 107)

El jazz —el creado por los negros, y único que merece tal nombre— ha evitado con ingenuidad maravillosa el terrible azar que, a pesar de todas las probidades interpretativas, se juega en los teclados del mundo. Los *jazzmen* negros no llegaron a plantearse la cuestión que yo he querido analizar: la tenían resuelta de antemano con ignorante sabiduría. Entre ellos no hay *autores* y *ejecutantes*, músicos e intérpretes. *Todos ellos son músicos*. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y *crean, libremente, su música*. Jamás se dirá de tales artistas que sean fieles, como tampoco cabe decir que no lo sean; calificaciones sin sentido en el jazz. Melodías viejas como sus algodones, jamás escritas porque la música no puede ser escrita, afloran de sus pianos, sus saxos y sus clarinetes con la gracia proteiforme y ubicua de ser siempre las mismas y, sin embargo, cada vez nuevas músicas. ¡La colección de «Rockin' Chair» que puede albergar una discoteca! Y eso es apenas algo: porque en el corazón de los negros y de los que, a pesar de la pigmentación, sentimos el jazz como legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema. Habría tanto que decir sobre la lección del jazz que quede para otra vez*.

(Julio Cortázar, «Soleidad de la música». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras Completas: 6*. Saúl Yurkiévich (ed.) y Gladis Anchieri (colb.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 139)

*Con esta observación: no se trata aquí de sobreestimar el jazz, cuyas limitaciones son evidentes, sino mostrar su valor de *constante creación estética*, el goce de cada músico con su propia obra *inmediatamente olvidada*, sin crónica ni historia.

¿Cómo no ver, entonces, que el jazz negro cumple inocentemente la misma urgencia de inmediatización creadora en la música? Pero si es así, algo a la vez muy simple y muy hondo se ha producido en lo musical. Ya se sabe que la música es la más turbia de las actividades «artísticas», puesto que a un puñado de creadores se adhieren millones de «intérpretes», raros seres con un pie en la música y otro quién sabe dónde, «artistas», cantantes, directores de orquesta, bandoneonistas, etcétera. Tipos O.K., pero que practican una especie de goce creador vicario, gozando con el goce ajeno, ¿verdad?, palideciendo cuando tocan la *Patética* con una palidez que Beethoven les fía desde su ya conocido dolor. Tipos excelentes, pero que si no tuviesen proveedores de emociones deberían dedicarse a otros oficios manuales o insuflatorios. *Vampiros*, si quieres, que viven de sangre ajena. Muy simpáticos, por lo demás.

Los *jazzmen* negros son, en cambio, unos músicos que, incapaces o sin deseos de crear estéticamente una música (aunque muchos lo hacen a sus horas), tampoco se reducen a la condición de los vampiros. No es que se haya planteado jamás la cosa con esta prolijidad mía de hombre blanco. Simplemente son músicos *irreductibles a toda mediatización*, sea la de una estética musical cualquiera, sea la de una interpretación. Sus sumisiones (al ritmo, su espléndido amo; al tonalismo, a pesar de sus cuartos de tono tan frecuentes en los metales) carecen de la obligada servilidad que un concertista *debe* a sus déspotas; son más bien —te repito el recuerdo de Valéry— las *reglas del juego*.

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguandada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. pp. 214-215) ▶

—Muchas veces aludes al jazz como apertura a algo maravilloso como en *El perseguidor*. ¿Empleas el término para describir los sentimientos del músico o del espectador?

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 131) ▶

—No te lo puedo decir porque nunca conocí a un músico como Charlie Parker. Tal vez no siente nada; tal vez está perdido en su improvisación. Quizás da de sí en una forma donde se transforma su propio ser en música.

—A veces parece que valoras al jazz como medio expresivo más eficaz que las palabras.

—Creo que frente a ciertas situaciones anímicas personales, la música es el único vehículo adecuado, las palabras son inútiles.

—Es lo que te pasa a ti cuando al escribir prosa en una novela de repente irrumpes en poesía.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 131)

—Muchas veces yo sentía que si fuera músico, al escribir ciertos pasajes de mis libros, me sentaría al piano o agarraría el saxo para tocarlo, tocar lo que tenía que decir.

—¿Tienes los mismos sentimientos ante el arte y la escultura?

—Creo que soy muy sensible a todas las artes plásticas, pero no tanto como a la música.



En sus buenos días del 28, Louis Armstrong atacaba quince veces seguidas un tema de blues y sólo el agotamiento físico lo apartaba de ese fluir inacabable en el que, sucesivamente, acababan de ser creados y olvidados quince nuevos blues. En esos mismos días, Earl Hines aceptaba registrar para el disco sus improvisaciones sobre *I ain't got nobody*, donde la invención parece ser infinita —es fácil advertir que la obra se termina porque el tiempo concedido llega su fin—, o producirá sus *57 Variations* que exploran en una serie de fulgurantes hallazgos las posibilidades rítmicas del piano. Mrs. Coeuroy

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 210)

y Schaeffner no tienen la menor idea de que el jazz llega con estas intenciones y estos logros a Francia, y que un azar feliz lo acerca a *una paralela liberación* que traducen, por parte del hombre blanco, su literatura, su filosofía, y su poesía que asoma desde todas ellas, y hace de la actividad de 1915 en adelante un poetismo invasor e indeclinable.



Earl Hines

57 Varietes

Free jazz

—¿Cómo es tu impresión del «free jazz»?

—En mi colección de discos no hay mucho «free jazz». Creo que «free jazz» es como una corrida de toros. Hay momentos de una perfección absoluta y luego cacofonía. Mi amigo Michel Portal, quien toca este tipo de jazz de vez en cuando, me dijo que tenía razón, que los músicos saben que dentro de un largo «take» de «free jazz», cinco minutos son buenísimos y los demás es relleno. Es muy difícil. En «free jazz» no hay cambios de acordes porque ya están allí, hay tonos, un cambio de un ambiente a otro.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield (entrev.). Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 129)



Michel Portal

[Splendid Yzlmment](#)

El jazz y la improvisación

—Dónde está la importancia del jazz?

—Creo que en la manera en que puede salirse de sí mismo, no dejando nunca de seguir siendo jazz. Como un árbol que abre sus ramas a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo..., permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de creación espontánea, total. Pero además, cuando comencé a escuchar jazz, descubrí algo que desconocía porque yo no era nada fuerte en teoría musical y es que, a diferencia de la música llamada clásica —expresión que detesto sin poder encontrar un equivalente— donde hay una partitura y un ejecutante que la interpreta con más o menos talento, en el jazz, sobre un bosquejo, un tema o algunos acordes fundamentales, cada músico crea su obra, es decir, que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete. Me dije —y no sé si eso ya está dicho— que el jazz es la sola música entre todas las músicas, con la de la India, que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido, sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz. Como estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento del jazz, siempre fue natural para mí esa relación».

(Conversaciones con Cortázar, Ernesto González Bermejo [entrev.]. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 105)

—¿Dirías que el jazz ha influido en tu vida y obra?

—Sí, muchísimo. El jazz me enseñó cierta sensibilidad de «swing», de ritmo en mi estilo de escribir. Para mí las frases tienen un «swing» como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento. Por eso me preocupan siempre las traducciones de mis cuentos porque a veces el traductor sabe traducir muy bien el contenido, pero tiene poca sensibilidad ante el ritmo del español y divide una frase en dos cuando no debe haberlo hecho porque el ritmo prolongado intencionalmente habría llevado al lector al compás de su «swing».

—En unos cuentos hay frases interminables, como en *La autopista del sur*. También dijiste que te gustaría escribir los cuentos como si fueran «takes» con la libertad y espontaneidad de la improvisación. ¿Hay un paralelo entre la manera en que te vienen encima tus cuentos y la manera en que crees que el jazz se impone al músico?

—Creo que sí, y los escribo como si fueran un «take». Sí, la comparación es justa.

—¿Hay otro tipo de música que ejerza una influencia parecida a la del jazz en tu obra?

—¿Una influencia directa? No.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 130) ▶

Omar Prego: De modo que uno de los elementos que te atrae en el jazz es el de la improvisación, que puede emparentarse con la escritura automática. En segundo lugar —y aquí especulo— pienso que pudo atraerte lo que hay de mundo cerrado sobre sí mismo en una grabación y, finalmente, el rigor, el rigor más absoluto porque todo eso, con sus improvisaciones y todo, no podía durar más de tres minutos, digamos.

Julio Cortázar: Por supuesto, no tengo nada que agregar a eso.

O. P.: Y también puede sospecharse que en esa admiración tuya por el jazz está ese goce de la perfección considerada como algo muy efímero y al mismo tiempo perfectamente acabado.

J. C.: Ah, sí. Yo creo que es tal vez para mí el goce estético más alto ese instante, esa culminación de la belleza que abre una especie de puerta y que sin embargo se termina.

Incluso es sabido que en el jazz puede haber muy buenas improvisaciones y otras muy malas. Un mismo músico puede estar menos inspirado en un momento y hacer cosas que son menos buenas. Pero cuando se produce una conjunción —que suele ser bastante instantánea, que no dura mucho, en la que todos los músicos parecen coincidir en un mismo impulso— el resultado es la perfección total. Eso es lo que me maravilla en el jazz. El tango, cualquiera de las otras músicas populares, podés escucharlas veinte veces y las veinte veces son buenas o malas, pero son ellas y nada más.

(Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, pp. 274-275) ▶

Preguntaba: *¿por qué improvisar?* La respuesta esencial del jazz reside justamente en esta respuesta. Y con ella, implicaciones extramusicales que tocan el problema de la persona del ejecutante que improvisa. Es frecuente el irritado reparo de los «cultos» a una *jam session* negra, con sus payasadas (para un blanco), sus faltas de gusto (para un blanco, sin contar que «gusto» es cosa estética y no poética, ¡ojo!); se suele decir en esas ocasiones que «eso no es música», sin advertir que la afirmación encierra una verdad insospechada: porque el jazz no es la música inmutable, ya-para-siempre-así-y-fuera-del-hombre (la *Quinta*, la *Pasión*, el *Trío K. 498*), la música atemporal y *sin compromiso* fuera del de su ya muerto o distante autor; en una *jam session* la música está naciendo y muriendo instantáneamente, es la creación por el acto mismo de crear, como me sospecho que habrá sido la Otra. Una noche, improvisando blues, las lágrimas corrían por la cara de Louis Armstrong, tal como en las viejas películas veíamos reír y agitarse a Fats Waller cuando le salían bien sus frases en el piano. *Inocentemente* —por eso con tal pureza—, el negro hace su música más acá pero más allá de *la* música; por eso también le importan menos los hallazgos en profundidad (creados para durar, para ese ídolo Duración del hombre blanco, que es su grandeza y su desdicha) que los juegos instantáneos de la belleza, creada por él pero *para* él y *por* él. La música culta es siempre un modo de hipóstasis de su autor; el *jazz es su autor*. Ni más... ni menos. Y si estéticamente hay aquí una enorme pérdida, ¿podrá negarse, en este tiempo de aires existencialistas, que el hombre como tal tiene en el jazz uno de los caminos ciertos para ir a buscarse, acaso a encontrarse?

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 213)



Louis Armstrong

[Mahogany Hall Stomp](#)

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 211) ▶

Los discos, gracias a los cuales el mejor jazz quedó aprisionado para nosotros como las abejas en el ámbar, han mostrado hasta a los musicólogos franceses la formidable riqueza de la improvisación negra. Incluso los grandes *jazzmen* que se escuchaban a posteriori en el disco elegían sus mejores improvisaciones y las aprendían, faltando a su propio deseo, para complacer comercialmente a públicos que deseaban oír otra vez el solo de Louis en *Mahogany Hall Stomp* o el ataque de Bix Beiderbecke en *I'm Coming Virginia*.



Art ha pedido que apagarán las luces y se ha acostado en el suelo para escuchar mejor. Y entonces ha entrado Johnny y nos ha pasado su música por la cara, ha entrado ahí aunque esté en su hotel y metido en la cama, y nos ha barrido con su música durante un cuarto de hora. Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorous*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída

final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas las direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) que *Amorous* va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz.

(Julio Cortázar, «El perseguidor». En: *Cuentos completos, 1*. Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 249-250)

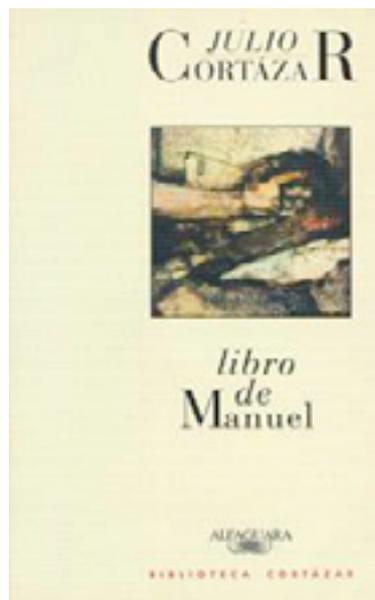
Melomanía

Como oyente de música soy un melómano y si me hiciera la pregunta de la isla desierta —creo que se lo decía en una reciente entrevista a Jacques Chesnel— entre llevar libros o discos, llevaría discos. Ya ve que para un escritor es una afirmación un poco violenta, digamos, y que sale un poco fuera de lo común.

(*Conversaciones con Cortázar*, Ernesto González Bermejo [entrev.]. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 101)

Le diré —se lo decía hace poco a Jacques Chesnel— que cuando era muy joven, tendría 15 años, el jazz llegó a la Argentina en aquellos discos de 78 revoluciones que pasaban por las radios y fue así que, en medio de nuestra música folklórica y sobre todo del tango, se deslizó un cierto Jelly Roll Morton, después Louis Armstrong y la gran revelación que fue Duke Ellington. Le hablo de los años 1927 y 1929; es decir, la primera gran época de esos intérpretes. Por lo tanto yo descubrí el jazz a su nivel más alto. Fue la revelación de una música completamente diferente a la nuestra.

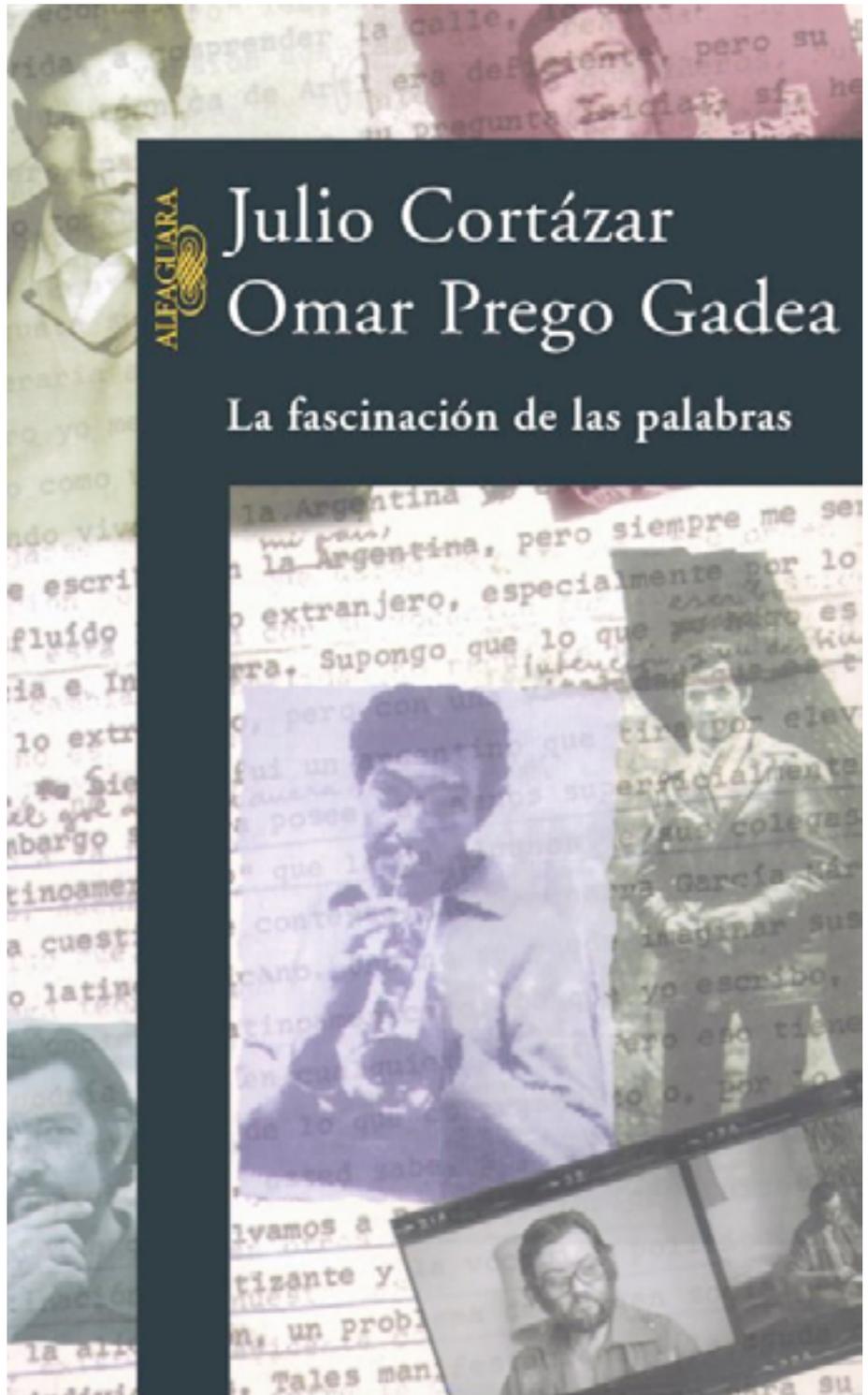
(*Conversaciones con Cortázar*, Ernesto González Bermejo [entrev.]. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 104)



Yo ya no tengo tiempo ni me importan las modas, mezclo Jelly Roll Morton con Gardel y Stockhausen, loado sea el Cordero.

(Julio Cortázar, *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, p. 322)

Omar Prego: En alguna ocasión dijiste haber empezado a escuchar música de jazz entre los años 1928 y 1929 y que, de golpe, descubriste ese fenómeno maravilloso que constituye su esencia: la improvisación. Pero ¿cómo llegaste al jazz? Porque no debía ser fácil en la Argentina de esa época.



Julio Cortázar: En ese entonces, la única posibilidad era la radio porque no venía ninguna orquesta a Buenos Aires y no había ninguna orquesta argentina de jazz. (Después empezaron a aparecer, pero las primeras eran bastante malas). El primer disco de jazz que escuché por la radio quedó casi ahogado por los alaridos de espanto de mi familia, que naturalmente calificaba eso de música de negros, eran incapaces de descubrir la melodía y el ritmo no les importaba.

A partir de ahí empezaron las peleas, porque yo trataba de sintonizar jazz y ellos buscaban tangos. De todos modos empecé a retener nombres y me metí en un universo musical que a mí me parecía extraordinario. Por la simple razón de que, aunque me gustaba y me sigue gustando el tango, me bastó escuchar algunas grandes interpretaciones de jazz para medir la inmensa diferencia cualitativa que hay entre esas dos músicas.

(Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, p. 272)

—¿Escuchas muy a menudo el jazz?

—Escucho bastante música clásica y generalmente dura más tiempo que el jazz. Pero cada día escucho dos o tres discos de jazz.

—¿Mientras escribes?

—No, nunca pongo música cuando escribo. Me molesta.

—¿Ni música clásica?

—No, ninguna. No aguanto la idea de la música como fondo a otra actividad. Estaba contento cuando un escritor francés inventó un clisé que correspondía a mis sentimientos de música como fondo. La llamó «*musique d'ameublement*».

—¿La música-mueble?

—Sí, «música-mueble». Tú pones la música allí como si fuera una silla o un vaso de flores. Cuántas discusiones cordiales hemos tenido mis amigos y yo cuando al sentarnos a cenar me piden que ponga música. Eso es insultar a Bach y a Mozart, escucharlos mientras comemos *spaghetti*. No compusieron música para llegar a eso.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.], Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 130)

—Desde Parker, entonces, ¿habrá alguien que te impresiona?
—Dizzy, Miles y luego Coltrane.
—¿Los llevas a la isla?
—Si me permites diez discos, tal vez. Pero tengo que añadir a Earl Hines. Es un pianista a quien realmente adoro. Es increíble. Tiene unos setenta años, pero yo lo vi hace un año y parece tener cuarenta y cinco. Es muy joven y toca como un dios.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.], Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 129-130) ▶

—A pesar de Hines, parece que tienes una predilección por las trompetas y saxos.

—Sí. Tal vez el instrumento que me impresiona más es la trompeta y luego el saxo por su capacidad de improvisación.

(Julio Cortázar, *Diario de Andrés Fava*. México, D. F.: Alfaguara, 1995, p. 84) ▶

Le digo a un camarada: «¿Tú concibes que a mi edad me pueda seguir emocionando un disquito donde hay dieciséis compases que guardan el gran corazón de un hombre que murió y se llamaba Bix?». Me dice: «No». Le propongo: «Oye esta meditación de Coleman Hawkins». La oye, *poli et bienveillant*; la música le resbala por la piel, lo veo.

El siglo veinte aceptó vanidosamente sus milagros como si le fueran debidos. El disco, la radio, la televisión, el grabador magnetofónico: ya en un viejo cuento mío un abogado porteño deploraba esa merma de la capacidad de admiración que convierte a la gente en meros usuarios pasivos, apenas diferentes del perro que come su pitanza sin saber cómo ni por qué se la han cocinado y salado. Quedan algunos, aquí y allá, para quienes un disco fonográfico sigue siendo lo que las tabletas mánticas para un corintio o un etrusco asomados al borde del abismo primordial: su propia esencia, su destino tembloroso. Duele entrar en las tiendas de música, ver a los clientes manejando esas fabulosas detenciones del tiempo, el espacio y la vida, tantas veces comprando voces de muertos, violines de muertos, pianos de muertos, saliendo con una exquisita muerte bajo el brazo para escucharla más tarde entre dos pitadas de cigarrillo y un comentario fortuito.

(Julio Cortázar, *Último round*. Madrid: Debate, 1992, p. 309) ▶

Memorias de escucha

Entonces pasó algo increíble: Lily Pons puso las alas en Buenos Aires y cantó *Lucia* y el *Barbero*, cantó *Rigoletto* y *Lakmé*. Yo tenía dieciocho años, junté unos pesos y trepé hasta el paraíso del Colón para escucharla; era tan menuda que mi recuerdo la asimila siempre a las muñequitas que uno encontraba en las roscas de Pascua si tenía suerte, y en la escena de la locura de *Lucia* se arrodillaba en mitad del escenario y entonces casi se dejaba de verla, pero de esa nada salía una voz que comunicaba directamente del oído al apocalipsis. Ya por ese entonces nuestra cultura familiar aceptaba la temporada wagneriana, pero todavía pasó un tiempo antes de que yo entendiera que los discursos de Wotan o de Amfortas eran algo más que una cura de insomnio; bruscamente nací a la música, en tres meses descubrí a Wagner, Debussy y Jelly Roll Morton. Me tranquilicé: aunque Caruso hubiera muerto, la música seguiría adelante.

(Julio Cortázar, *Último round*. Madrid: Debate, 1992, p. 314)

Siestas.

Alguna vez, en un tiempo sin horizonte, se acordaría de cómo casi todas las tardes tía Adela escuchaba ese disco con las voces y los coros, de la tristeza cuando las voces empezaban a salir, una mujer, un hombre y después muchos juntos cantando una cosa que no se entendía, la etiqueta verde con explicaciones para los grandes, *Te lucis ante terminum*, *Nunc dimittis*, tía Lorenza decía que era latín y que se hablaba de Dios y cosas así, entonces Wanda se cansaba de no comprender, de estar triste como cuando Teresita en su casa ponía el disco de Billie Holiday y lo escuchaban fumando porque la madre Teresita estaba en el trabajo y el padre andaba por ahí en los negocios o dormía la siesta y entonces podían fumar tranquilas, pero escuchar a Billie Holiday era una tristeza hermosa que daba ganas de acostarse y llorar de felicidad, se estaba tan bien en el cuarto de Teresita con la ventana cerrada, con el humo, escuchando a Billie Holiday.

ÚLTIMO ROUND

Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía. (Léxico).

MENSAJES RECURRENTES

La tercera vez que al encender un cigarrillo abrió al revés la caja de fósforos y éstos se despararon por el suelo con el minucioso desorden que caracteriza a tan útiles objetos en esas circunstancias, Polanco comprendió que algo grave le pasaba y que haría bien en consultar al psicoanalista. Lo detuvo la sospecha apenas defendible de que ese gesto inconsciente encubriera una voluntad de mensaje, una escritura incapaz de valerse de los medios colectivos de expresión. Por eso, la cuarta vez que abrió al revés la caja de fósforos, y pasado el primer momento de malestar y casi de horror, Polanco se decidió a examinar con cuidado los fósforos caídos en el suelo del café «Las Torcazas». Sin buscar engañarse y más bien tendiendo a la desconfianza, reconoció sin embargo que dieciocho de los cincuenta y nueve fósforos emanados de la caja componían con manifiesto desaliño la palabra *Manolita*. Había además el comienzo o el final de otra palabra, a cargo de veinte fósforos, pero era difícil decidirse entre *espera* y *frasea*; para peor los clientes del café no habían tardado en amontonarse en torno a las criptografías y se herniaban de risa so pretexto de que Polanco tardaba en recoger los fósforos y parecía como dormido. En realidad Polanco estaba al borde del desmayo, porque aunque no conocía a ninguna Manolita, cinco años atrás en Carrasco había jugado en la playa con una uruguayita rubia que se llamaba Lita, y hasta había pensado en pedir su mano, idea que le duró lo que dura un lirio; ahora de golpe todo reaparecía fosforescentemente, si cabe la figura: Lita, la mano de Lita, la alusión a los juegos acuáticos resumidos más bien estúpidamente en la palabra oli-

ta, de donde Manolita y también, evidentemente, franela, porque de eso había habido bastante, e incluso espera, largas esperas de noche en las esquinas por donde ella vivía entre pinares, antes de que los pasara esa frecuente pero siempre disimulada cosa que llaman incompatibilidad, con el subsiguiente púlpán de vuelta a Montevideo y vapor de la carretera.

— Rejuní lo foto, crosta — le decían los muchachos que en el fondo apreciaban a Polanco.

«Yo ahora tendría que viajar a Carrasco», pensaba Polanco, lúgubre.

AVISOS CLASIFICADOS

JUGUETES

¿A la nena se le rompió la muñeca? Sin compromiso, consulte p. 104, primer piso.



AUTOS

¿Se le descarga la batería? Consulte nuestro servicio diurno y nocturno, p. 57, planta baja.

BICICLETAS

Más cosas hay en una bicicleta de las que imagina tu filosofía. Horacio. Información en p. 70, planta baja.

MOTOS

Veranee como lo que usted realmente es, o en todo caso aprenda mirando a los que ya son. Para esto de las miradas, consulte p. 127, planta baja.

Sur la rétime de la mouche dix mille fois le sucre

JEAN COCTEAU

Convergenelas

La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri « apocritfi », nel senso etimologico della parola, cioè i libri « nascosti ». La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocritfo da ritrovare o da inventare.

ITALO CALVINO

LA REVOLUCIÓN NO ES UN JUEGO

Joven amigo: ¿Se siente revolucionario? ¿Cree que la hora se acerca para nuestros pueblos?

En ese caso, proceda CON SERIEDAD. La revolución no es un juego. Cese de reír. NO SUEÑE. Sobre todo NO SUEÑE. Soñar no conduce a nada, sólo la reflexión y la seriedad confieren la ponderación necesaria para las acciones duraderas. Niéguese al delirio, a los ideales, a lo imposible. Nadie baja de una sierra con diez machetes locos para acabar con un ejército bien armado: no se deje engañar por informaciones tergiversadas, no le haga caso a Lenin. La revolución será fruto de estudios documentados y de una larga paciencia. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS.

I speak for hawks.

Gary Solder.



En su casa le tenían prohibido cantar esas canciones porque Billie Holiday era negra y había muerto de tanto tomar drogas, tía María la obligaba a pasar una hora más en el piano estudiando arpegios, tía Ernestina la empezaba con el discurso sobre la juventud de ahora, *Te lucis ante terminum* resonaba en la sala donde tía Adela cosía alumbrándose con una esfera de cristal llena de agua que recogía (era hermoso) toda la luz de la lámpara para la costura.

(Julio Cortázar, *Último round*. Madrid: Debate, 1992, p. 345)



Billie Holiday

Long Gone Blues

—Antes de terminar esta larga entrevista, te quiero preguntar algo del jazz. ¿Cuándo te interesaste por primera vez en esa música que influye en tu obra y vida?

—Es difícil decir exactamente, pero descubrí la música en Buenos Aires a la edad de diez años, más o menos, en 1924. En esa época asistí al nacimiento de la radio, pero no tenía discos. Primero porque no había discos de jazz en aquel entonces y luego porque no teníamos dinero para comprarlos. Además, mi madre habría comprado los discos y ella y el jazz no se conocían, vinieron de mundos opuestos. Así que el jazz era un misterio para mí porque en la radio se solía escuchar tangos, ópera, música clásica y popular, tal vez una rumba o un vals vienés. Luego, un día, un niño de diez años escuchó por primera vez algo que se llamaba un «fox-trot» con un ritmo, una melodía y palabras. Yo no podía entender las palabras, pero alguien cantaba en inglés y era algo mágico para mí. Tendría catorce años cuando oí a Jelly Roll Morton y luego a Red Nichols. Pero al oír a Louis Armstrong, noté la diferencia. Armstrong, Jelly Roll Morton y Duke Ellington llegaron a ser mis predilectos.



—¿Hoy día prefieres escuchar otro tipo de jazz que durante aquella época en la Argentina?

—No, de ninguna manera. Si me haces escoger cinco discos para la isla desierta sería difícil decir —diez sería mejor—, llevaría conmigo uno de Jelly Roll Morton, uno, dos o tres del viejo Armstrong, uno del viejo Ellington de los años veinte y treinta, lo que averigua que no he cambiado mucho. No me acostumbraba nunca al «swing» o a los «big bands». La excepción sería Duke Ellington porque a mi parecer era un «soloist» y el instrumento era su banda entera.

(*Cortázar por Cortázar*,
Evelyn Picon Garfield
[entrev.]. Veracruz: Uni-
versidad Veracruzana,
1978, p. 127) ▶

Música clásica
y jazz

Pero, bien mirado, prescindiré en lo posible de citas ajenas. Con toda humildad te digo que no se me escapa la diferencia entre el *Chicago Breakdown* de Louis Armstrong, y el scherzo para violín y cello de Paul Hindemith. Panassié lo sabe tan bien como monsieur Coeuroy, y no se hace ilusión alguna sobre la importancia *musical* del jazz. El choque empieza cuando, verbigracia, Daniel Devoto escribe una nota donde tras una benevolencia superficial se parapeta la irritación que le causa advertir contactos o influencias del jazz en Ravel (mientras que a Barry Ulanov le importa poco que Ravel haya inspirado el lenguaje de Duke Ellington en *Chelsea Bridge*), y donde se procede, con loable discreción, a mostrarnos que el jazz ha influido mucho menos de lo que pensaba en la música europea. Seamos francos: ¿Por qué esa insistencia? Desde André Suarès hasta Joaquín Turina, la irritación contra el jazz pasa por todos los matices y, también, por todos los disimulos. Vamos, ¿qué pasa? ¿Es que el jazz os parece poco importante, pero tenéis necesidad de repetirlo año tras año?

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 206)

Aviesamente repito: ¿por qué entonces? ¿Es necesario continuar «poniendo en vereda» al pobre jazz que no se mete con la música de conciertos, que no aspira al Colón, ni siquiera al Gran Rex?

Hecha la pregunta, procedo a decirte que la respuesta no me interesa demasiado; creo que todo acercamiento del jazz a la música culta, y viceversa, determina hibridaciones que poco significan musicalmente. Si alguna intención tiene mi carta, es la de esbozar una *situación del jazz*, y mostrar que sólo en un plano técnico (como los que tú señalas) cupieron o caben algunos puentes o influencias de entre el jazz y la música culta; pero que el resto, la influencia estética en sí, no se opera sino de la música al jazz, y no de éste a aquella. Y que —para adelantar una fórmula que luego veré de hacer más eficaz— la música culta se mueve dentro de una estética, mientras que el jazz lo hace dentro de una poética. La música es un producto musical, y el jazz es un producto poético.

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 207)

—Tu experiencia con el piano ¿te ayudó en tu comprensión del jazz?

—No, creo que mi interés en el jazz corre paralelo a mi amor y mi conocimiento de la música clásica. Si volvemos a la isla desierta, si yo tuviera que escoger entre discos de música clásica y los del jazz, tomaría los clásicos. Me daría pena, pero lo haría.

—¿Por qué?

—Porque para mí alguna música clásica, por ejemplo los últimos cuartetos de Beethoven, todos los de Béla Bartók, la primera música de Stravinsky, la música medieval, toda la música de cámara de Mozart, es la mejor música que hay. El jazz es maravilloso, pero esa música clásica es como la gran literatura, es lo más que se puede conseguir en música.

(*Cortázar por Cortázar*,
Evelyn Picon Garfield
[entrev.], Veracruz: Uni-
versidad Veracruzana,
1978, p. 128) ▶

La musicología y el *jazz negro*

Una palabra también sobre las autoridades. Como es natural en un musicólogo de veras, lanzas a cabalgar citas de Coeuroy solo, de Coeuroy *plus* Schaeffner (la suma de los factores no altera el producto), Jankélévitch y Dumesnil. Esto me da derecho a responder con mis jinetes que —lo temo— no te parecerán dignos de los tuyos. Aludo a Hugues Panassié, a Charles Delaunay, a André Hodier. Con todo, aunque menos importantes que los tuyos, mis autores les llevan una ventaja: la de hablar sobre las cosas que conocen, desde dentro y conviviéndolas. Sobre el jazz y no sobre la idea del jazz que tienen los musicólogos. O si quieres, sobre lo que el jazz *es* (sin aspirar a ser otra cosa) y no sobre lo que el jazz debería ser para alcanzar el respeto condescendiente de la musicología.

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 205-206)

El *swing*, lleno de hallazgos finísimos, equilibrado y entrador, ha valido al jazz su cómoda sinecura en las casas de familia y en los bailes populares. Sospecho a veces que los musicólogos estiman el jazz en términos de *swing*, tal vez porque este fue llevado a la popularidad por *intérpretes* blancos, y porque Hollywood y el disco le abrieron grandes las puertas, todo lo cual tiene su influencia. Además en el *swing*, donde cabe apreciar las influencias de la música culta sobre el jazz (armonías, color, occidentalismo); esto excita la imaginación de los René Dumesnil, *que sólo entienden las correspondencias jazz-música culta*, y son incapaces de dar un paso en busca del jazz negro, lo evitan todo lo posible en cuanto lo advierten irreductible; le temen (porque ciertas músicas cultas muestran su deliciosa, corrosiva presencia) y sólo lo admiten y aún lo alaban en sus formas más refinadas (coincidentes con los refinamientos ravelianos o stravinskianos), digamos Duke Ellington o Jimmy Lunceford. (El caso Ellington es único y merecería otro estudio que cae fuera de esta carta; por lo demás, hay bibliografía de sobra, y cincuenta y seis discos en mi casa que quedan a su disposición, cronológicamente ordenados).

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 212)

La lección del jazz a la música culta no es una lección musical —que eso en el jazz es menguado alumno de Mme Europe—;

►
(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 216)

consiste (y los musicólogos lo atisban inquietos y azorados) en una lección de contenido metafísico, donde la música cesa de ser un arte para convertirse en una prueba, la prueba del hombre.

Esa relativa comprensión del swing por parte de los musicólogos prueba claro que estamos ante la manera estética del jazz, manera correlativa de las formas musicales cultas europeas. Con otras palabras: un musicólogo entenderá (aunque no acepte) una música jazz en cuanto reconozca en ella un producto estético (aunque le parezca pobre, tonto, etcétera); pero un musicólogo no podrá entender —y, por ende, aceptar— una música cuya raíz se le descubre como no estética. Incapaz de advertir, en el jazz negro de autocreación, que su raíz no es estética simplemente porque es poética, este musicólogo tenderá a creer que la liquidación estética que allí tiene lugar es simple nihilismo, histeria vudú, desenfreno físico y rítmico; ni por un momento advertirá el pobre que tiene ante sus oídos lo mismo que, cinco minutos antes, tenía ante sus ojos bajo la firma de Breton o René Crevel: un producto poético, una manifestación musical del poetismo. De ahí el malentendido grotesco que se sigue, la aplicación de cánones a una materia extraña a ellos, toda la falsa crítica que atacaba a Desnos en nombre del «verso» o la «inteligibilidad», a Braque en nombre del «objeto» y a Johnny Hodges en nombre de Sibelius.

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 212-213) ►

—Algunos dicen que habrá una unión de jazz y música clásica y lo nombran «Third Stream».

—¿Tú lo crees?

—No, en absoluto.

—De acuerdo, de acuerdo.

—Es artificial.

—Absolutamente, la música clásica no gana nada con unirse al jazz y el jazz aún menos. El jazz perdería todo.

(*Cortázar por Cortázar*, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 131-132) ►

**Los músicos
de jazz
en *Rayuela***

Louis Armstrong *Satchmo* (1901-1971) Trompetista, cantante, etc.

Nació en Nueva Orleans en 1901 y murió en Nueva York en 1971. El concierto de París citado por Cortázar tuvo lugar en el Théâtre des Champs-Élysées en 1952. Previamente, Armstrong había formado su grupo principal con el que realizó innumerables grabaciones y con el que apareció en más de treinta películas: el Louis Armstrong and his All Stars estaba formado por Earl *Fatha* Hines, Barney Bigard, Edmond Hall, Jack Teagarden, Trummy Young, Arvell Shaw, Billy Kyle, Marty Napoleon, Big Sid Catlett, Cozy Cole, Tyree Glenn, Barrett Deems, Joe Darensbourg y la Filipino-American percussionist.



*Nota: listado de músicos citados en *Rayuela*.

En la década en la que se publicó el libro, el vinilo era el medio habitual de escucha, sin embargo, la forma en la que Cortázar cita los standard de jazz y la mayor presencia de músicos del período 1920-1940 indican que las citas de grabaciones en *Rayuela* hacen referencia a los antiguos discos de 78 rpm, especialmente queridos por él.

Envuelto en humo Ronald largaba disco tras disco casi sin molestarse en averiguar las preferencias ajenas, y de cuando en cuando Babs se levantaba del suelo y se ponía también a hurgar en las pilas de viejos discos de 78, elegía cinco o seis y los dejaba sobre la mesa al alcance de Ronald que se echaba hacia adelante y acariciaba a Babs que se retorció riendo y se sentaba en sus rodillas, apenas un momento porque Ronald quería estar tranquilo para escuchar *Don't play me cheap*.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 69) ▶



Louis Armstrong

[Don't play me cheap](#)

Lo que sigue es costumbre y papel carbónico, 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.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 70) ▶



Louis Armstrong

[Mahogany Hall Stomp](#)

[...] y Babs se retorció en las rodillas de Ronald, excitada por la manera de cantar de Satchmo, el tema era lo bastante vulgar para permitirse libertades que Ronald no le hubiera consentido cuando Satchmo cantaba *Yellow Dog Blues*, y porque en el aliento que Ronald le estaba echando en la nuca había una mezcla de vodka y sauerkraut que titilaba espantosamente a Babs.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 69) ▶



Louis Armstrong

[Yellow Dog Blues](#)

Discografía:

[The Louis Armstrong Discography](#)
[Allmusic](#)

Sidney Bechet (1897-1958)

Clarinetista y saxofonista soprano

Fue uno de los pioneros de la segunda generación de Nueva Orleans. Puesto que nunca lideró una gran orquesta de baile (como sí hicieron Ellington o Armstrong), su popularidad nunca alcanzó el nivel de otros músicos de la época. Sin embargo, era muy reconocida su exuberancia tímbrica en los solos de clarinete y de saxo soprano. En la escena del jazz, dominó el saxo soprano durante muchas décadas, hasta que las grabaciones de John Coltrane en los años sesenta renovaron la popularidad de este instrumento.



Sidney Bechet
[Summertime](#)

Discografía:

[The Sidney Bechet Society](#)
[Allmusic](#)

Leon **Bix** Beiderbecke (1903-1931)

Trompetista

Su particular forma de tocar la trompeta y su original estilo tuvo como resultado que fuera uno de los primeros músicos de jazz blancos en ser aceptado y admirado por los intérpretes de jazz afroamericanos. A partir de su muerte se convirtió en una leyenda debido, principalmente, a su aparición en un gran número de obras literarias y a la película biográfica *Bix: An Interpretation of a Legend* de 1994.



Pero después venía una guitarra incisiva que parecía anunciar el paso a otra cosa, y de pronto (Ronald los había prevenido alzando el dedo) una corneta se desgajó del resto y dejó caer las dos primeras notas del tema, apoyándose en ellas como en un trampolín. Bix dio el salto en pleno corazón, el claro dibujo se

inscribió en el silencio con un lujo de zarpazo. Dos muertos se batían fraternalmente, ovillándose y desentendiéndose. Bix y Eddie Lang (que se llamaba Salvatore Massaro) jugaban con la pelota *I'm coming, Virginia*, y dónde estaría enterrado Bix, pensó Oliveira, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 58) ▶



Bix Beiderbecke

[I'm Coming Virginia](#)

Discografía:

[Bix Beiderbecke: A Discography](#)
[Allmusic](#)

William Lee Conley *Big Bill* Broonzy (1897-1958)

Cantante y guitarrista de blues

Fue uno de los cantantes de blues más prolífico en lo que a grabaciones se refiere. Broonzy fue central en los vínculos que se generaron entre las dos tradiciones de blues, el urbano y el rural. Después de 1951 realizó numerosos conciertos en Francia, en donde pretendía recuperar las antiguas canciones rurales interpretadas en su juventud.



La voz llegaba de tan lejos que parecía una prolongación de las imágenes, una glosa de letrado ceremonioso. Por encima o por debajo Big Bill Broonzy empezó a salmodiar *See, see, rider*, como siempre todo convergía desde dimensiones inconciliables, un grotesco *collage* que había que ajustar con vodka y categorías kantianas, esos tranquilizantes contra cualquier coagulación demasiado brusca de la realidad. O, como casi siempre, cerrar los ojos y volverse atrás, al mundo algodónoso de cualquier otra noche escogida atentamente de entre la baraja abierta. *See, see, rider*, cantaba Big Bill, otro muerto, *see what you have done*.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
◀ p. 74)



Big Bill Broonzy
[See, see, rider](#)

Discografía:

[Big Bill Broonzy: a partial discography](#)
[Allmusic](#)

Benny Carter (1907-2003)

Saxofonista alto, arreglista y compositor

Reconocido, junto con Johnny Hodges, como uno de los primeros músicos en establecer el estilo de interpretación del saxofón alto antes de Charlie Parker. Carter jugó un papel central en el desarrollo del estilo swing para big-band.



Pero le costaba renunciar a la manta esquimal tan tibia, a la contemplación lejana y casi indiferente de Gregorovius en pleno interviú sentimental de la Maga. Arrancándose a todo como si desplumara un viejo gallo cadavérico que resiste como macho que ha sido, suspiró aliviado al reconocer el tema de *Blue Interlude*, un disco que había tenido alguna vez en Buenos Aires. Ya ni se acordaba del personal de la orquesta pero sí que ahí estaba Benny Carter [...].

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 76) ▶



The Chocolate Dandies

[Blue interlude](#)

Discografía:

[Institute of Jazz Studies](#) (Rutgers, The State University of New Jersey)

[Allmusic](#)

John Coltrane (1926-1967)

Saxofonista soprano y tenor

Cuando comenzaron las primeras grabaciones propias de Coltrane, el impacto en sus contemporáneos fue enorme. Inmediatamente surgieron infinidad de músicos que intentaban imitar su sonido en el saxofón tenor. Con cada grabación se expandían, de forma sorprendente, las posibilidades técnicas instrumentales del saxofón, las técnicas de improvisación conocidas hasta la fecha, las posibilidades de modulación, etc. Su última etapa discográfica, enmarcada en el estilo de free jazz, dejó discos de gran importancia para la música posterior como: *Ascension* (1966), *Meditations* (1965) o *Expression* (1967).



A la larga resultó que el vaso estaba lleno y a tiro. Se pusieron a beber, apreciativos, y Ronald les soltó un John Coltrane que hizo bufar a Perico. Y después un Sidney Bechet época París merengue, un poco como tomada de pelo a las fijaciones hispánicas.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 72)



John Coltrane
[Giant Steps](#)

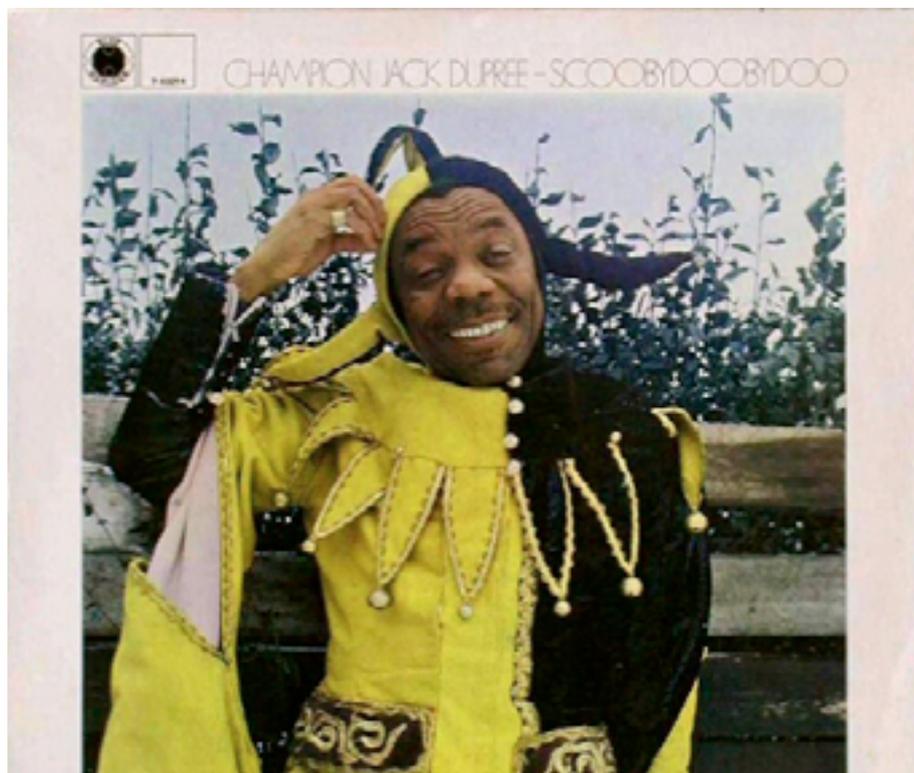
Discografía:

[Complete Discography \(band leader\)](#)
[Allmusic](#)
[Jazz Discography Project](#)

Champion Jack Dupree (1910-1992)

Pianista, guitarrista y cantante de blues

Se crió en el mismo orfanato de Nueva Orleans que Louis Armstrong. El apodo, Champion Jack, es la herencia de su etapa como boxeador profesional. En los años sesenta, grabó su primer disco en el sello Atlantic, *Blues from the Gutter*, con varios temas que lo hicieron muy popular, como «T. B. Blues» o «Junker's Blues».



Encontrar una barricada, cualquier cosa, Beny Carter, las tijeras de uñas, el verbo gond, otro vaso, un empalamiento ceremonial exquisitamente conducido por un verdugo atento a los menores detalles, o Champion Jack Dupree perdido en los blues, mejor barricado que él porque (y la púa hacía un ruido horrible) *Say goodbye, goodbye to whiskey* [...].

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 77) ▶



Champion Jack Dupree
[Junker's Blues](#)

Discografía:

[Champion Jack Dupree Discography](#)
[Allmusic](#)

Edward Kennedy *Duke* Ellington

(1899-1974)

Pianista, compositor, arreglista, director

Ellington es uno de los compositores más reconocidos en la historia del jazz. El número exacto de sus composiciones es desconocida, pero se puede estimar en dos mil aproximadamente: piezas de tres minutos para discos de 78 rpm, canciones populares, suites de gran envergadura, comedias musicales, proyectos de ópera, etc. Sin embargo, sus grabaciones como pianista han sido ampliamente subestimadas, debido, principalmente, al papel discreto que adoptaba en las formaciones. Su estilo pianístico ejercía de catalizador, con pequeñas momentos expresivos rodeados de silencio. Ellington no dejó de dirigir su banda hasta el momento de su muerte en 1974, precisamente, en este año se rodó un documental sobre sus giras de conciertos con el título *On the Road with Duke Ellington*.



▶ (Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 81)

—En resumen —opinó Ronald— ya sería tiempo de escuchar algo así como *Hot and Bothered*.

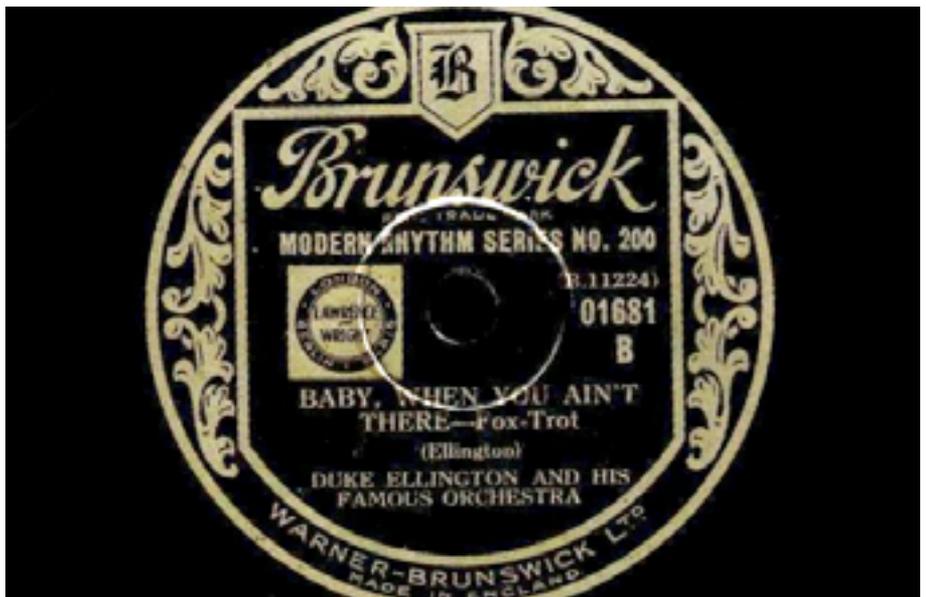


Duke Ellington & His Orchestra

[Hot and Bothered](#)

Ronald besó cariñosamente la etiqueta de un disco, lo hizo girar, le acercó la púa ceremoniosamente. Por un instante la máquina Ellington los arrasó con la fabulosa payada de la trompeta y Baby Cox, la entrada sutil y como si nada de Johnny Hodges, el crescendo (pero ya el ritmo empezaba a endurecerse después de treinta años, un tigre viejo aunque todavía elástico) entre riffs tensos y libres a la vez, pequeño difícil milagro: *Swing, ergo soy*. Apoyándose en la manta esquimal, mirando las velas verdes a través de la copa de vodka (íbamos a ver los peces al Quai de la Mégisserie) era casi sencillo pensar que quizá eso que llamaban la realidad merecía la frase despectiva del Duke, *It don't mean a thing if it ain't that swing*, pero por qué la mano de Gregorovius había dejado de acariciar el pelo de la Maga, ahí estaba el pobre Ossip más lamido que una foca, tristísimo con el desfloramiento archipretérito, daba lástima sentirlo rígido en esa atmósfera donde la música aflojaba las resistencias y tejía como una respiración común, la paz de un solo enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolos a todos.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 82) ▶



En el 32, Ellington grabó *Baby when you ain't there*, uno de sus temas menos alabados y al que el fiel Barry Ulanov no dedica mención especial. Con voz curiosamente seca canta Cootie Williams los versos: *I get the blues down North* [...]

(Julio Cortázar, *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 442)



Duke Ellington & His Orchestra
[It Don't Mean a Thing](#)

Discografía:

[Ellingtonia](#)
[Allmusic](#)

Stan Getz (1927-1995)

Saxofonista tenor

Getz fue uno de los principales improvisadores melódicos de la segunda mitad del s. XX. Su estilo estaba sumamente arraigado en el periodo del swing. Partía del singular estilo de Lester Young, pero se alejó de la agresividad sonora del bop de las décadas de los cuarenta y cincuenta. Su estilo lánguido y mesurado no evitó que, debido al dominio de su técnica, fuera capaz de sentar nuevos estándares de virtuosismo en la interpretación del saxofón tenor, como en 1949 con *Crazy Chords*.

—La influencia de la técnica en el arte —dijo Ronald metiendo las manos en una pila de discos, mirando vagamente las etiquetas—. Estos tipos de antes del long play tenían menos de tres minutos para tocar. Ahora te viene un pajarraco como Stan Getz y se te planta veinticinco minutos delante del micrófono, puede soltarse a gusto, dar lo mejor que tiene. El pobre Bix se tenía que arreglar con un coro y gracias, apenas entraban en calor zás, se acabó. Lo que habrán rabiado cuando grababan discos.

(Julio Cortázar, *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 58)



Stan Getz y Oscar Peterson
[I Want to Be Happy](#)

Discografía:

[Stan Getz – «The Sound»](#)
[Allmusic](#)
[Jazz Discography Project](#)

John Birks *Dizzy* Gillespie (1917-1993)

Trompetista, cantante

Cuando Gillespie tocaba la trompeta tenía un estilo muy dramático, lleno de sorprendentes contrastes, con fraseos simples que, de forma súbita, se extendían y se desarrollaban en frases mucho más complejas y con cambios de intensidad vertiginosos. Aunque su timbre no era tan rico como en el caso de algunos de sus predecesores, su imaginación melódica y rítmica fueron esenciales para su reconocimiento por parte de los músicos de la época. Además, escribió gran número de piezas y colaboró con muchos músicos de diversa procedencia. Quizá las grabaciones más conocidas sean «Salt Peanuts», «A Night in Tunisia», «Manteca», «Anthropology» o «Con Alma».



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, «ya está, tenía que ser. Anda loco por esa mujer, y se lo dice así, con los diez dedos. Cómo se repiten los juegos. Calzamos en moldes más que usados, aprendemos como idiotas cada papel más que sabido. Pero si soy yo mismo acariciándole el pelo, y ella me está contando sagas rioplatenses, y le tenemos lástima, entonces hay que llevarla a casa, un poco bebidos todos, acostarla despacio acariciándola, soltándole la ropa, despacito, despacito cada botón, cada cierre relámpago, y ella no quiere, quiere, no quiere, se endereza, se tapa la cara, llora, nos abraza como para proponernos algo sublime, ayuda a bajarse el slip, suelta un zapato con un puntapié que nos parece una protesta y nos excita a los últimos arrebatos, ah, es innoble, innoble. Te voy a tener que 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».

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 65-66)



Dizzy Gillespie y Louis Armstrong

[Umbrella man](#)

Discografía:

[Jazz Discography Project](#)

[Allmusic](#)

Lionel Hampton (1913-1998)

Vibrafonista

Aunque no fue el primer músico de jazz afroamericano en interpretar el vibráfono, consolidó este instrumento y le confirió una identidad propia. Una de sus colaboraciones más reconocidas fue grabada como miembro del Goodman Quartet, entre 1936 y 1940.



El vibráfono tanteaba el aire, iniciando escaleras equívocas, dejando un peldaño en blanco saltaba cinco de una vez y reaparecía en lo más alto, Lionel Hampton balanceaba *Save it pretty mamma*, se soltaba y caía rodando entre vidrios, giraba en la punta de un pie, constelaciones instantáneas, cinco estrellas, tres estrellas, diez estrellas, las iba apagando con la punta del escaipín, se hamacaba con una sombrilla japonesa girando vertiginosamente en la mano, y toda la orquesta entró en la caída final, una trompeta bronca, la tierra, vuelta abajo, volatinero al suelo, *finibus*, se acabó.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 61) ▶



Lionel Hampton
[Save it pretty mamma](#)

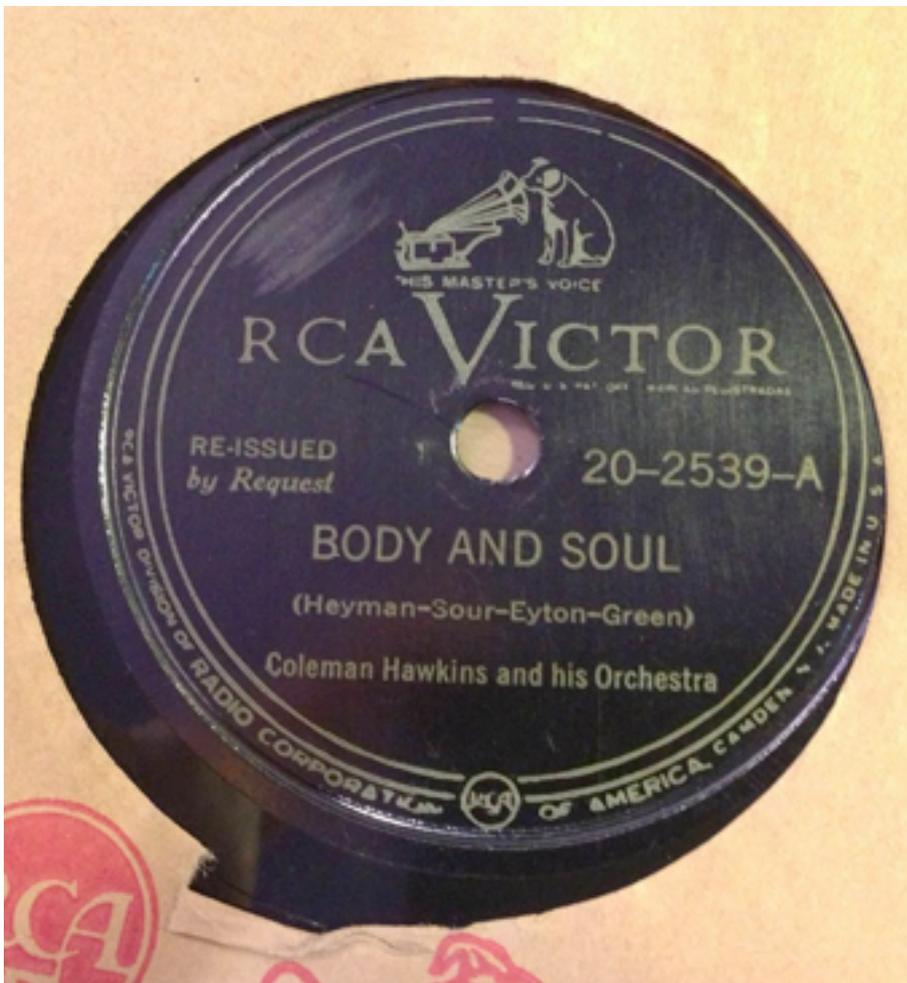
Discografía:

[The Lionel Hampton Story](#)
[Allmusicir](#)

Coleman Hawkins (1904-1969)

Saxofonista tenor

El estilo tan directo y sonoro de Hawkins fue responsable, en gran parte, de la popularidad que adquirió el saxo tenor como instrumento solista de jazz. Su técnica no provenía en exclusiva de otros intérpretes de saxofón, él era capaz de adaptar para su instrumento el estilo de otros intérpretes, como Louis Armstrong, o de estudiar las ideas armónicas propuestas por el pianista Art Tatum. A lo largo de su carrera fue experimentando diversas técnicas de *rubato* y creando elaboradas estructuras durante la improvisación, incluso con tempos de gran rapidez. Su singular sonido y la incorporación del blues en su forma de tocar fue siempre una inspiración para los saxofonistas jóvenes que escuchaban sus grabaciones.



Gregorovius suspiró. Se puso a explicarle y la Maga lo escuchaba humildemente y aprendiendo, cosa que siempre hacía con gran intensidad hasta que la distracción venía a salvarla. Ahora Ronald había puesto un viejo disco de Hawkins, y la Maga parecía resentida con esas explicaciones que le estropeaban la música y no eran lo que ella esperaba siempre de una explicación, una cosquilla en la piel, una necesidad de respirar hondo como debía respirar Hawkins antes de atacar otra vez la melodía y como a veces respiraba ella cuando Horacio se dignaba explicarle de veras un verso oscuro, agregándole esa otra oscuridad fabulosa donde ahora, si él hubiese estado explicando lo de los lutecianos en vez de Gregorovius, todo se hubiera fundido en una misma felicidad, la música de Hawkins, los lutecianos, la luz de las velas verdes, la cosquilla, la profunda respiración que era su única certidumbre irrefutable, algo sólo comparable a Rocamadour o a la boca de Horacio o a veces a un adagio de Mozart que ya casi no se podía escuchar de puro arruinado que estaba el disco.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 64) ▶



Coleman Hawkins
[Body and Soul](#)

Discografía:

[Discogs](#)
[Allmusic](#)

Earl *Fatha* Hines (1905-1983)

Pianista

Hines fue un pianista de agrupación desde el inicio de su carrera (a diferencia de muchos otros que en los primeros tiempos del jazz comenzaron como solistas, para posteriormente adaptarse a pequeños conjuntos). La influencia del ragtime era muy apreciable en la técnica de la mano derecha, a menudo llamada «trumpet style», con figuraciones y trémolos que se basaban en el vibrato de los instrumentos de viento. La técnica de la mano izquierda fue, también, muy singular, como puede apreciarse desde sus primeras grabaciones con Louis Armstrong: interrupciones de la regularidad rítmica, acordes fuera del beat y momentos que

disolvían, prácticamente, el metro. Durante dos décadas dirigió diversas band y colaboró con músicos más jóvenes que formaban parte de los nuevos estilos bop.



Y de golpe, con una desapasionada perfección, Earl Hines proponía la primera variación de *I ain't got nobody*, y hasta Perico, perdido en una lectura remota, alzaba la cabeza y se quedaba escuchando, la Maga había aquietado la cabeza contra el muslo de Gregorovius y miraba el parquet, el pedazo de alfombra Turca, una hebra roja que se perdía en el zócalo, un vaso vacío al lado de la pata de una mesa. Quería fumar pero no iba a pedirle un cigarrillo a Gregorovius, sin saber por qué no se lo iba a pedir y tampoco a Horacio, pero sabía por qué no iba a pedírselo a Horacio, no quería mirarlo en los ojos y que él se riera otra vez vengándose de que ella estuviera pegada a Gregorovius y en toda la noche no se le hubiera acercado.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 83)



Earl Hines

[I ain't go nobody](#)

Discografía:

[Discogs](#)

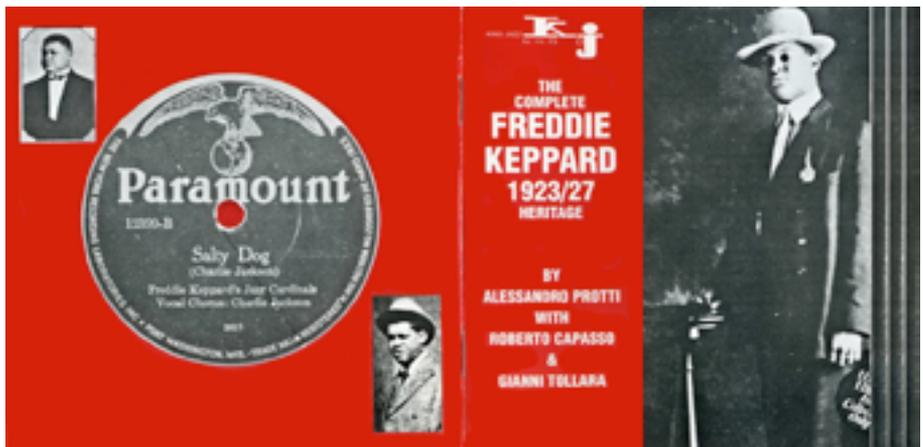
[Music Archives](#)

[Allmusic](#)

Freddie Keppard (1890-1933)

Trompetista

Aunque fue un trompetista que obtuvo un gran reconocimiento por parte de otros músicos, su trabajo solamente se reconoció a partir de la recopilación moderna de sus grabaciones. Keppard fue uno de los primeros líderes de una banda de jazz de Nueva Orleans. En sus grabaciones dejó un estilo de trompeta brusco, con *staccato* muy marcado, quizá debido a su proximidad al ragtime.



► (Rayuela. Madrid: Alaguara, 1996, p. 87)

[...] la colección de afónicos 78 con Freddie Keppard [...].



Freddie Keppard

[High Fever](#)

Discografía

[Redhotjazz](#)

Eddie Lang (1902-1933)

Guitarrista y contrabajista

Lang fue uno de los primeros guitarristas de jazz en solitario. Su carrera coincidió con el desarrollo de las técnicas de grabación de la guitarra acústica, lo que permitió que algunos músicos fueran abandonando paulatinamente el banyo (tan presente en las primeras grabaciones del jazz). En las décadas veinte y treinta estuvo considerado como uno de los mejores guitarristas rítmicos y acompañantes.



Dos muertos se batían fraternalmente, ovillándose y desentendiéndose. Bix y Eddie Lang (que se llamaba Salvatore Massaro) jugaban con la pelota *I'm coming, Virginia*, y dónde estaría enterrado Bix, pensó Oliveira, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz.

(Rayuela. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 58)



Lang y Joe Venuti

[Doing Things](#)

Jelly Roll Morton (1890-1941)

Pianista y compositor

En el comienzo del jazz, Jelly Roll Morton sintetizó en sus composiciones una gran variedad de elementos que provenían de la compleja trama de la música afroamericana, combinando la expresividad polifónica del estilo Nueva Orleans, el ragtime y el blues con la meticulosidad de los arreglos y los ensayos, para lograr una improvisación controlada y estructurada.



Jelly Roll estaba en el piano marcando suavemente el compás con el zapato a falta de mejor percusión, Jelly Roll podía cantar *Mamie's Blues* hamacándose un poco, los ojos fijos en una moldura del cielo raso, o era una mosca que iba y venía o una mancha que iba y venía en los ojos de Jelly Roll. *Two-nineteen done took my baby away...* La vida había sido eso, trenes que se iban llevándose y trayéndose a la gente mientras uno se quedaba en la esquina con los pies mojados, oyendo un piano mecánico y carcajadas manoseando las vitrinas amarillentas de la sala donde no siempre se tenía dinero para entrar.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 87) ▶



Jelly Roll Morton
[Mamie's Blues](#)

Discografía:

[Jelly Roll Morton: Recordings & Discography](#)
[Allmusic](#)

Oscar Peterson (1925-2007)

Pianista

Considerado uno de los más grandes pianistas de jazz sin acompañamiento, poseía un conocimiento muy amplio de todos los estilos de jazz y de las técnicas pianísticas. Era conocido por su extremo virtuosismo y por su singular elaboración del swing.



[...] y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson [...].

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
◀ p. 90)



Oscar Peterson

[Cosmopolite: The Oscar Peterson Verve Sessions](#)

Discografía:

[Allmusic](#)

[Jazz Discography Project](#)

Gertrude *Ma* Rainey (1886-1939)

Cantante de blues

Fue una cantante de blues, jazz y vaudeville americano. Con sus más de cien grabaciones y su poderosa voz fue conocida a lo largo de todo el sur de los Estados Unidos. Heredera de la tradición folclórica afroamericana, el formato limitado de la grabación sonora no hizo justicia a sus interpretaciones en salas y cabarés.



—Mirá —le dijo Oliveira a Babs, que se había vuelto con él después de pelearse con Ronald que insistía en escuchar a Ma Rainey y se despectivaba contra Fats Waller—, es increíble cómo se puede ser de canalla. ¿Qué pensaba Cristo en la cama antes de dormirse, che? De golpe, en la mitad de la sonrisa la boca se te convierte en una araña peluda.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 75) ▶



Ma Rainey

[Stack O' Lee Blues](#)

Discografía:

[Recordings. Wikipedia](#)

[Allmusic](#)

Theodore Walter *Sonny* Rollins (1930-) Saxofonista tenor

En el periodo comprendido entre Charlie Parker y John Coltrane, a Sonny Rollins se le consideraba uno de los principales saxofonistas, en especial, por su relevante papel en el hard-bop. Rollins, como la mayor parte de los músicos bop, no prestaba excesiva atención a las melodías compuestas, la característica principal de su método de improvisación consistía en el uso de un extenso repertorio de fórmulas melódicas, además de una gran imaginación rítmica, que le permitían orientarse en cualquier progresión de acordes.



—Yo pinto mejor con los pies secos —dijo Etienne—. Y no me vengas con argumentos de la Salvation Army. Mejor harías en poner algo más inteligente, como esos solos de Sonny Rollins. Por lo menos los tipos de la West Coast hacen pensar en Jackson Pollock o en Tobey, se ve que ya han salido de la edad de la pianola y la caja de acuarelas.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 88)



Sonny Rollins
[Saxophone Colossus](#)

Discografía:

[Sonny's Recorded Legacy](#)
[Allmusic](#)
[Jazz Discography Project](#)

Bessie Smith (1895-1937)

Cantante de jazz-blues

Bessie Smith fue la cantante de la primera era de grabaciones de blues-vaudeville más importante. Con más de doscientas grabaciones en discos de 78 rpm, su amplia gama expresiva, la infinita variedad en el fraseo y sus inflexiones en las *blue-notes* hacen de ella el paradigma de la cantante de jazz-blues de la década de 1920.



La voz de Bessie se adelgazaba hacia el fin del disco, ahora Ronald daría vuelta a la placa de bakelita (si era bakelita) y de ese pedazo de materia gastada renacería una vez más *Empty Bed Blues*, una noche de los años veinte en algún rincón de los Estados

Unidos. Ronald había cerrado los ojos, las manos apoyadas en las rodillas marcaban apenas el ritmo. También Wong y Etienne habían cerrado los ojos, la pieza estaba casi a oscuras y se oía chirriar la púa en el viejo disco, a Oliveira le costaba creer que todo eso estuviera sucediendo. ¿Por qué allí, por qué el Club, esas ceremonias estúpidas, por qué era así ese blues cuando lo cantaba Bessie? «Los intercesores», pensó otra vez, hamacándose con Babs que estaba completamente borracha y lloraba en silencio escuchando a Bessie, estremeciéndose a compás o contratiempo, sollozando para adentro para no alejarse por nada de los blues de la cama vacía, la mañana siguiente, los zapatos en los charcos, el alquiler sin pagar, el miedo a la vejez, imagen cenicienta del amanecer en el espejo a los pies de la cama, los blues, el cafard infinito de la vida.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 67) ▶



Bessie Smith
[Empty Bed Blues](#)

Discografía:

[Discogs](#)
[Allmusic](#)

Thomas *Fats* Waller (1904-1943)

Pianista, organista, cantante, compositor

Waller fue el primer organista de jazz significativo; incluyó además la celesta junto al piano en muchas de sus interpretaciones y grabaciones. Su estilo ante el piano se caracterizaba por estar lleno de efectos expresivos e imaginativos, así como por la variedad de tonos emitidos por su voz. Se puede remarcar también el uso de acordes atípicos y de alteraciones cromáticas y notas de paso, herederas de la tradición impuesta por Art Tatum. Aunque en el desarrollo melódico no era tan inventivo como Earl Hines, sus melodías improvisadas se encontraban muy alejadas de cualquier estereotipo interpretativo.



—Mirá —le dijo Oliveira a Babs, que se había vuelto con él después de pelearse con Ronald que insistía en escuchar a Ma Rainey y se despectivaba contra Fats Waller—, es increíble cómo se puede ser de canalla. ¿Qué pensaba Cristo en la cama antes de dormirse, che? De golpe, en la mitad de la sonrisa la boca se te convierte en una araña peluda.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 75)



Fats Waller

[Numb fumbling](#)

Discografía:

[Discogs](#)

[Allmusic](#)

Fred Waring and his Pennsylvanians

El conjunto se formó en 1918 en la Pennsylvania State University. Al principio, el grupo era conocido como Waring-McClintock Snap Orchestra, cambió su nombre a Waring's Banjo Orchestra y, coincidiendo con su primera grabación en 1923, pasaron a llamarse Waring's Pennsylvanians. Se hicieron muy populares por sus interpretaciones en universidades y teatros musicales. Con el tiempo, la parte vocal de sus conciertos adquirió tal importancia que el grupo fue especializándose hasta su transformación en agrupación coral. En seis décadas, la banda y coro grabó más de mil quinientas canciones. Su repertorio incluía arreglos de canciones folclóricas, patrióticas, piezas de baile, etc.



—Es capaz de creer en el progreso del arte —dijo Oliveira, bostezando—. No le hagás caso, Ronald, con la mano libre que te queda sacá el disquito del *Stack O'Lee Blues*, al fin y al cabo tiene un solo de piano que me parece meritorio.

—Lo del progreso en el arte son tonterías archisabidas —dijo Etienne—. Pero en el jazz como en cualquier arte hay siempre un montón de chantajistas. Una cosa es la música que puede traducirse en emoción y otra la emoción que pretende pasar por música. Dolor paterno en fa sostenido, carcajada sarcástica en amarillo, violeta y negro. No, hijo, el arte empieza más acá o más allá, pero no es nunca eso.

Nadie parecía dispuesto a contradecirlo porque Wong esmeradamente aparecía con el café y Ronald, encogiéndose de hombros, había soltado a los Waring's Pennsylvanians y

desde un chirriar terrible llegaba el tema que encantaba a Oliveira, una trompeta anónima y después el piano, todo entre un humo de fonógrafo viejo y pésima grabación, de orquesta barata y como anterior al jazz, al fin y al cabo de esos viejos discos, de los show boats y de las noches de Storyville había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas, una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia [...].

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
◀ p. 88)



Waring's Pennsylvanians
[Stack O'Lee Blues](#)

Discografía:

[Waring's Pennsylvanian](#)

Teddy Wilson (1912-1986)

Pianista

Uno de los pianistas más representativos de la era swing. Durante el periodo de grabaciones realizadas con el grupo de Goodman, desarrolló su característico estilo basado en el *legato*, con una gran habilidad para el contrapunto de las líneas melódicas y para la progresión armónica.



[...] y oyendo el difícilmente sencillo solo de Tedy Wilson decidió que era mejor quedarse hasta el final de la discada.

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
◀ p. 76)



Teddy Wilson y Lester Young
[All of Me](#)

Discografía:

[Jazzdisco](#)

Lester Young (1909-1959)

Saxofonista tenor

Young fue uno de los músicos de jazz más influyentes. El estilo de su saxofón en las primeras grabaciones fue recibido como una revolución por los músicos del jazz moderno. La emisión del sonido, de una delicadeza extrema, en las grabaciones de la década de los años treinta es uno de los paradigmas de la historia del jazz.



Gregorovius suspiró y bebió más vodka. Lester Young, saxo tenor, Dickie Wells, trombón, Joe Bushkin, piano, Bill Coleman, trompeta, John Simmons, contrabajo, Jo Jones, batería. *Four O'clock Drag*. Sí, grandísimos lagartos, trombones a la orilla del río, *blues* arrastrándose, probablemente *drag* quería decir lagarto de tiempo, arrastre interminable de las cuatro de la mañana. O completamente otra cosa. «Ah, Lautréamont», decía la Maga recordando de golpe. «Sí, yo creo que lo conocen muchísimo».

(Julio Cortázar, *Rayuela*.
Madrid: Alfaguara, 1996,
p. 61) ▶



Lester Young

[Four O'clock Drag](#)

Discografia:

[Recording Chronology and CD List](#)

[Discogs](#)

[Allmusic](#)

**Los músicos
de jazz
recordados**

John Coltrane

Se puede lo que se hace

What John Coltrane does is to play five notes of a chord and then keep changing it around, trying to see how many different ways it can sound.

Miles Davis, en *Giant Steps*, de John Coltrane, disco Atlantic 1311.

(Julio Cortázar, *Último round*. Madrid: Debate, 1992, p. 386)



960 — Atlantic Records SD 1311

John Coltrane — saxo tenor

Tommy Flanagan — piano

Wynton Kelly — piano en «Naima»

Paul Chambers — contrabajo

Art Taylor — batería

Jimmy Cobb — batería en «Naima»

Cedar Walton — piano en «Giant Steps»

y en «Naima» alternate versions

Lex Humphries — batería en «Giant Steps»

y en «Naima» alternate versions

Clifford Brown

Nació en Wilmington en 1930. Después de haber tocado con Art Blakey, formó en 1954, junto a Max Roach, uno de los quintetos con mayor influencia en la consolidación del hard bop. Aunque su estilo reflejaba cierta síntesis de Gillespie, Miles Davis y Navarro, su forma de tocar era única: técnica impecable, sonido excepcionalmente rico y una habilidad especial para desarrollar las ideas musicales. En junio de 1956, después de un concierto en Philadelphia, Clifford Brown, Richie Powell y su esposa Nancy se salieron de la carretera cuando viajaban en coche hacia Chicago. Los tres murieron en el accidente. Clifford Brown tenía, tan solo, 25 años y ya era uno de los mejores trompetistas del jazz.

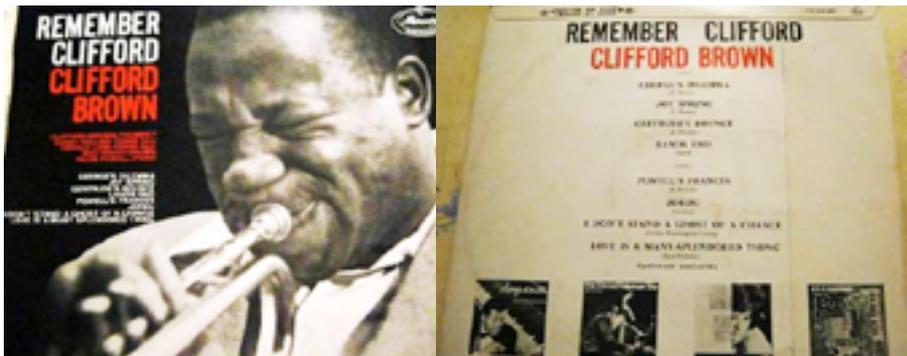


Esa difícil costumbre de que esté muerto. Como Bird, como **Bud, he didn't stand the ghost of a chance**, pero antes de morir dijo su nombre más oscuro, sostuvo largamente el filo de un discurso secreto, húmedo de ese pudor que tiembla en

las estelas griegas donde un muchacho pensativo mira hacia la blanca noche del mármol. Allí la música de Clifford ciñe algo que escapa casi siempre en el jazz, que escapa casi siempre en lo que escribimos o pintamos o queremos. De pronto hacia la mitad se siente que esa trompeta que busca con un tanteo infalible la única manera de rebasar el límite, es menos soliloquio que contacto. Descripción de una dicha efímera y difícil, de un arrimo precario: antes y después, la normalidad. Cuando quiero saber lo que vive el shamán en lo más alto del árbol de pasaje, cara a cara con la noche fuera del tiempo, escucho una vez más el testamento de Clifford Brown como un aletazo que desgarrar lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden. Y después de nuevo la costumbre, donde él y tantos más estamos muertos.

Remember Clifford (Clifford Brown, 1930-1956), disco Mercury MCL 268. *Ghost of a Chance* (Young-Crosby) es el penúltimo trozo de la segunda cara.

(Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo 1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p. 109)



1963- Mercury – MCL 268

Clifford Brown – trompeta

Max Roach – batería

Richie Powell – piano

Harold Land (tracks: A1, A2, A4, B2, B3) – saxo tenor

Sonny Rollins (tracks: A3, B1, B4) – saxo tenor



Clifford Brown

[The Best Of Clifford Brown](#)

Louis Armstrong

Ver descripción en [«Los músicos de jazz en Rayuela»](#)



Louis, enormísimo cronopio.

Concierto de Louis Armstrong en París, el 9 de noviembre de 1952.

[...] A todo esto Louis ha escondido el vaso, tiene un pañuelo fresco en la mano, y entonces le vienen ganas de cantar y canta,

pero cuando Louis canta el orden establecido de las cosas se detiene, no por ninguna razón explicable sino solamente porque tiene que detenerse mientras Louis canta, y de esa boca que antes inscribía las banderolas de oro crece ahora un mugido de ciervo enamorado, un reclamo de antílope contra las estrellas, un murmullo de abejorros en la siesta de las plantaciones. Perdido en la inmensa bóveda de su canto yo cierro los ojos, y con la voz de este Louis de hoy me vienen todas sus otras voces desde el tiempo, su voz desde viejos discos perdidos para siempre, su voz cantando **When your lover has gone**, cantando **Confessin'**, cantando **Thankful**, cantando **Dusky Stevedore**. Y aunque no soy más que un movimiento confuso dentro del pandemonio perfectísimo de la sala colgada como un globo de cristal de la voz de Louis, me vuelvo a mí mismo por un segundo 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**.

(Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 2. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, pp. 21-22)



Armstrong
[Confessin'](#)

Thelonious Monk

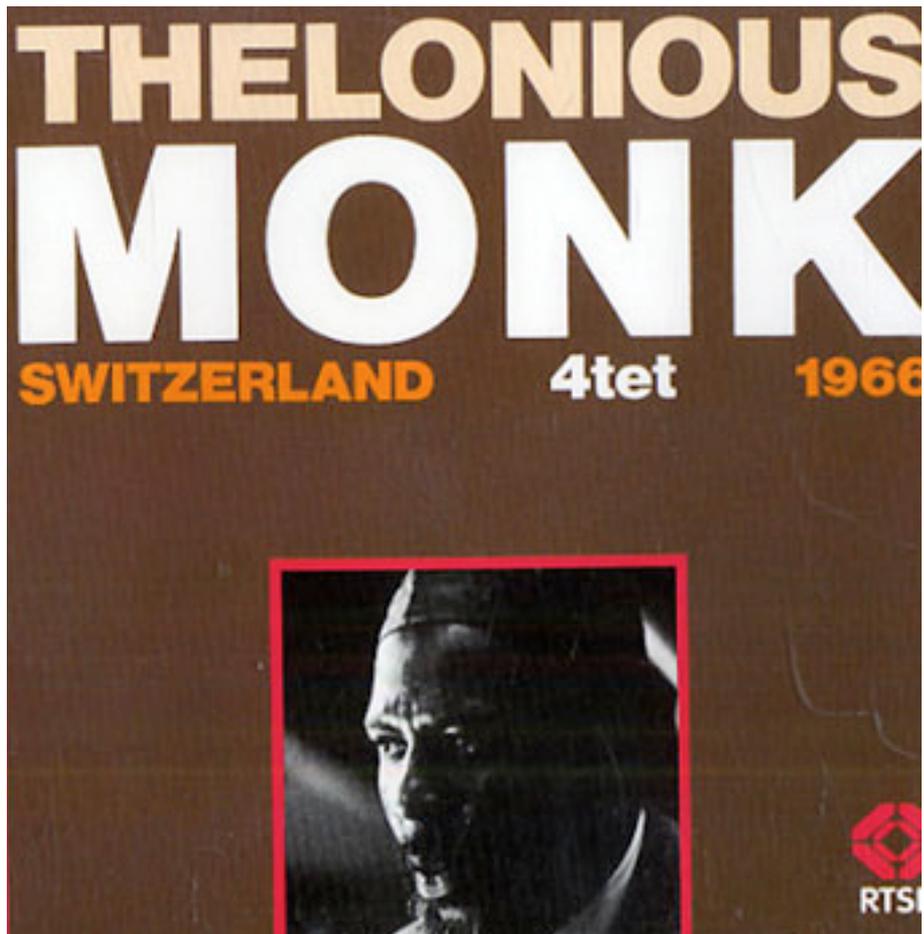
Nació en Rocky Mount en 1917 y murió en Englewood en 1982. Su singular forma de tocar el piano (con un timbre muy definido y gran variedad de articulaciones) y sus composiciones ejercieron una gran influencia en el jazz moderno. En 1966, Julio Cortázar asistió a uno de los conciertos de su cuarteto durante la gira europea.

La vuelta al piano de Thelonious Monk

Concierto del cuarteto de Thelonious Monk en Ginebra, marzo de 1966.

En Ginebra de día está la oficina de las Naciones Unidas pero de noche hay que vivir y entonces de golpe un afiche en todas partes con noticias de Thelonious Monk y Charles Rouse, es fácil comprender la carrera al Victoria Hall para fila cinco al centro [...] Entonces Pannonica, o Blue Monk, tres sombras como espigas rodean al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y exágonos de sonido, ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk.

(Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, pp. 23-24) ▶



Concierto en Victoria Hall, Ginebra, Suiza, 27 de marzo de 1966 (1966 – Jazz Helvet)

Charlie Rouse – saxo tenor

Thelonious Monk – piano

Larry Gales – bajo

Ben Riley – batería

El peso de la tradición

A propósito de la escucha de una grabación de *Prozession* de Stockhausen, Julio Cortázar escribe:



Tan sencillo en el fondo: el hombre viejo y el hombre nuevo en este mismo hombre sentado estratégicamente para cerrar el triángulo de la estereofonía, la ruptura de una supuesta unidad que un músico alemán pone al desnudo en un departamento de París a medianoche. Es así, a pesar de tantos años de música electrónica o aleatoria, de *free jazz* (adiós, adiós, melodía, y adiós también a los viejos ritmos definidos, las formas cerradas, adiós sonatas, adiós músicos concertantes, adiós pelucas, atmósferas de los *tone poems*, adiós lo previsible, adiós lo más querido de la costumbre), lo mismo el hombre viejo sigue vivo y se acuerda, en lo más vertiginoso de las aventuras interiores hay el sillón de siempre y el trío del archiduque y de golpe es tan fácil comprender: el sonido del piano coagula esa pervivencia nunca superada, en mitad de un complejo sonoro donde todo es descubrimiento asoman como fotos antiguas su color y su timbre, del piano puede nacer la serie menos pianística de notas o de acordes pero el instrumento está ahí reconocible, el piano de la otra música, una vieja humanidad, una Atlántida del sonido en pleno joven nuevo mundo.

(Julio Cortázar, *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, pp. 28-29)

La radio

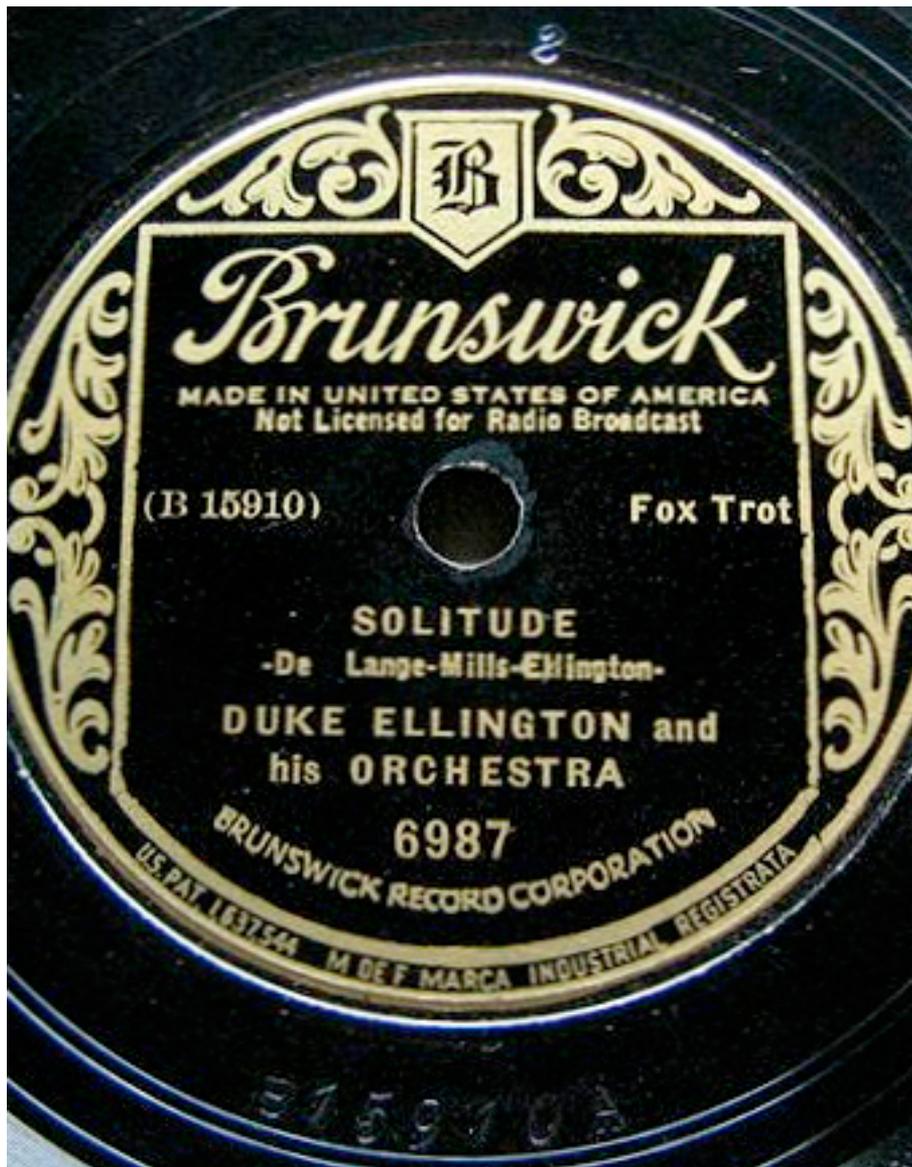
Nota del autor al realizador radiofónico:

Pienso que el locutor debe reseñar en muy pocas frases lo esencial del tema:

Daniel Defoe/Alejandro Selkirk/Robinson/Viernes

El leitmotiv podría ser *Solitude* (Duke Ellington).

◀
(Julio Cortázar, «Adiós, Robinson: guión radiofónico». En: *Julio Cortázar Teatro. Novelas. Obras Completas: 2*. Saúl Yurkiévich (ed.) y Gladis Anchieri (colb.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, p.175)



Duke Ellington

[Solitude](#)

Surrealismo

Omar Prego: De eso te iba a hablar, justamente: de la escritura automática.

Julio Cortázar: Sí, me interesó porque el jazz en ese momento era la única música que coincidía con la noción de escritura automática, de improvisación total de la escritura. Y entonces, como el surrealismo me había atraído mucho y yo estaba muy metido en la lectura de autores como Breton, Crevel y Aragon (los dos primeros surrealistas), el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música, esa música que no necesitaba una partitura.

Y esa música —ese es el otro gran milagro que yo no me cansé de agradecer— no hubiera sobrevivido si Edison no hubiera inventado el fonógrafo, porque precisamente desde el momento que se trata de una música improvisada, si eso no se graba, la improvisación muere en el mismo minuto en que terminó.

De modo que la aparición del disco (que es el equivalente de la página, del papel de los surrealistas) con su capacidad de conservar esas improvisaciones, le da a eso una calidad mágica, asombrosa y que para mí es uno de los signos más maravillosos de este siglo, una de las características más notables: el empalme puramente casual del disco como invención mecánica y del jazz como música.

(Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, ◀ 1997, pp. 273-274)

No es, pues, por razones estéticas que el jazz resulta oportuno en Francia. Sí lo es por razones poéticas. Sería obvio mostrar la analogía (la equivalencia, mejor) entre la preceptiva del *Manifeste du Surréalisme* y la conducta de un ejecutante negro como Louis. Hasta la frase rimbaudiana que brilla al principio de todo surrealismo acerca extraña y proféticamente la poética verbal a la poética jazz: «Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de ma faute» («Letrre du Voyant»).

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas: 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, ◀ 2006, p. 210)

El ragtime fue oportuno en 1918 porque el fin de la guerra señaló el momento en que una cantidad de europeos *coincidieron desde sus diferencias instrumentales* —verso, música, novela, pintura, conducta, ciencia— en una corriente común de liberación humana que yo he llamado en otra parte poetismo. Aunque la enumeración sea confusa a primera vista, Freud,

Rilke, Picasso, Breton, Lawrence de Arabia, Louis Armstrong y Pablo Neruda llenan el período 1915-1930 con el estallido simultáneo y coesencial de su poetismo. Aquí te pido la sola consideración simultánea de los dos nombres que representan, respectivamente, el surrealismo y el jazz en sus ápices: André Breton y Louis Armstrong. Me bastará con ellos para fijar la verdadera naturaleza de la oportunidad del jazz, su inevitable y necesaria entrada en la Francia de la otra posguerra. Ignoro si se ha esbozado ya el estudio conjunto del surrealismo y el jazz. Los musicólogos, cosa rara, parecen saber más del primero que del segundo, y los señores Coeuroy y Schaeffner no destacan sino marginalmente los elementos capitales del jazz. La *improvisación*; por ejemplo, que constituye la razón misma del jazz, aparece allí mencionada unas pocas veces y sin el énfasis necesario. Pero he aquí que el jazz no es sino eso (dentro, claro, de sus rigores y sus convenciones estético-técnicas: ritmos, notas, blue, etcétera); no es sino el nacimiento continuo e inagotable de formas melódicas y rítmicas y armónicas, instantáneas y percederas (salvo cuando las conserva el disco), al igual que los juegos de la escritura automática y el dibujo onírico que llenaron la primera y más alta etapa del surrealismo.

(Julio Cortázar, «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas*: 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p.209)



—¿Fue la primera vez que escribiste sobre jazz en el artículo sobre «Louis Enormísimo Cronopio»?

—No. En Buenos Aires escribí un texto que se publicó en una revista de música. Fue una especie de polémica con un amigo que odiaba el jazz y hablaba muy mal de aquella música. Le escribí una carta abierta muy amistosa pero irónica en donde traté de explicar la importancia del jazz y el significado de la improvisación.

—¿Tienes el artículo?

—Aquí no. Está en París. Fue en este texto* que describí por primera vez mi teoría de que el jazz es la única música surrealista, es decir, que la improvisación es importante en el jazz y en la escritura surrealista.

(*Cortázar por Cortázar*, Evelyn Picon Garfield [entrev.], Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 129)



*Nota: Cortázar se refiere a *Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto*.

**El *swing*
de la escritura**

Cuando tengo que verificar una traducción y ayudar al traductor, siempre le llamo la atención sobre ciertos balanceos rítmicos que hay que cuidar, dándoles un equivalente en francés, inglés o italiano que son los tres idiomas que puedo seguir; en las otras traducciones, allá ellos; no sé lo que pasa. Es decir, que aunque la idea, la información esté perfectamente bien traducida, si no está acompañada de ese «swing», de ese movimiento pendular que es lo que hace la belleza del jazz, para mí pierde toda eficacia; se muere.

(*Conversaciones con Cortázar*, Ernesto González Bermejo [entrev.]. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 103)

La tensión del auditor es paralela a la de la obra que está escuchando. Y en la escritura me parece que es exactamente igual.

(*Conversaciones con Cortázar*, Ernesto González Bermejo [entrev.]. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 103)

Omar Prego: Se ha dicho más de una vez que la escritura es una operación musical en la medida que se ajusta a un ritmo que, a su vez, surge de un dibujo sintáctico. Si prolongamos la imagen, ¿qué tipo de música es la que mejor se ajusta a tu escritura?

Julio Cortázar: Yo creo que el elemento fundamental al que siempre he obedecido es el ritmo. No es la belleza de las palabras, la melodía, ni las aliteraciones (aunque a veces me he divertido con ello, siguiendo un poco a Mallarmé), hacer frases donde hay una dominante de la vocal «e» o de la vocal «i», que psicológicamente produce reacciones diferentes. Pero nunca he caído en delicuescencias de ese tipo. Y era sobre todo en mis primeras cosas, ahora eso ya no me preocupa. No; es la noción de ritmo. Yo creo que la escritura que no tiene un ritmo basado en la construcción sintáctica, en la puntuación, en el desarrollo del período, que se convierte simplemente en la prosa que transmite la información con grandes choques internos —sin llegar a la cacofonía— carece de lo que yo busco en mis cuentos. Carece de esa especie de *swing*, para emplear un término del jazz. Nadie ha podido explicar qué cosa es el *swing*. La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ser iguales. Y entonces, una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una

modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El buen auditor de jazz escucha ese jazz, lo atrapa por el lado del *swing*, del ritmo, de ese ritmo especial. Y *mutatis mutandis*, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos [...] Y eso te explicará —incluso se podría ejemplificar— lo que ocurre en el final de mis cuentos, hasta qué punto está cuidado ese ritmo final. Ahí no puede haber ni una palabra, ni un punto, ni una coma, ni una frase de más. El cuento tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart. Si no se detiene ahí se va todo al diablo.

(Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, p. 281-283) ▶

Takes y escritura

Con este término, *take*, se denomina a la grabación de una interpretación (completa o parcial). En el caso del jazz, cada versión grabada de un standard, o de una interpretación, era designada con el término *Take 1*, *Take 2*, etc. Las «tomas alternativas» de un standard comenzaron a ser editadas por los sellos discográficos y suscitaron un gran interés entre los coleccionistas y los aficionados al jazz. Por otra parte, las *takes* son de gran importancia para el estudio de la improvisación.

Take it or leave it

Ahora, después del regreso, me gustaría hablar de los **takes** en el jazz porque esta mañana en mi patio de París hay que ver la cantidad de lluvia que puede estar cayendo y eso me pone nostálgico y húmedo, y en vez de escuchar por ejemplo a Xenakis que es un cronopio para días secos y apolíneos y en una palabra cretenses, lo único que me ayuda junto con el ron, el café y un malísimo cigarro Robt. Burns (**if it's a Robt. Burns it's not the cigarrillo**) son los viejos discos de Bessie Smith y también de Lester Young y del Bird. Pero ahora pasa que de un tiempo a esta parte estoy sumamente inhibido cuando se trata de jazz porque un crítico uruguayo que sabe muchísimo ha dicho en el semanario Marcha que los datos discográficos que di en Rayuela se superaban en inexactitud, y ha procedido a demostrarlo a lo largo de una columna firmada con iniciales y que es realmente una columna salomónica por la forma en que me juzga este muchacho.

Really Big! Riverside RLP 333. Y ya que estamos, hay aquí toda una serie de discos de esa marca que responden al astuto sistema de grabar numerosas sesiones con un personal casi idéntico en el que sólo cambia nominalmente el director. Estos cronopios son los hermanos Adderley y los muchísimos hermanos Heath, con el tremendo respaldo de Sam Jones en el contrabajo y el violonchelo, de Blue Mitchell en la trompeta y de Wynton Kelly en el piano (Cedar Walton es una especie de fantasma que sólo aparece una vez como los fantasmas que se cotizan, pero que lo deja a uno con hilos de hielo en la coronilla). El jazz que hacen estos cronopios no es gran cosa,

(Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 2. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p. 169) ▶

perfecto para un verano en las colinas, sedante y de pronto estimulante de acuerdo con el ritmo americano de empezar con benzedrina para terminar con barbitúricos. Si usted pasa un verano en Saignon o en algún sitio así, le insinúo la compra de la serie Riverside: *Much Brass*, Nat Adderley Sextet (RLP 12-301), *The Chant*, Sam Jones plus 10 (RLP 353), *Blue's Moods*, Blue Mitchell (RLP 336) y *The Thumper*, Jimmy Heath Sextet (RLP 12-314).

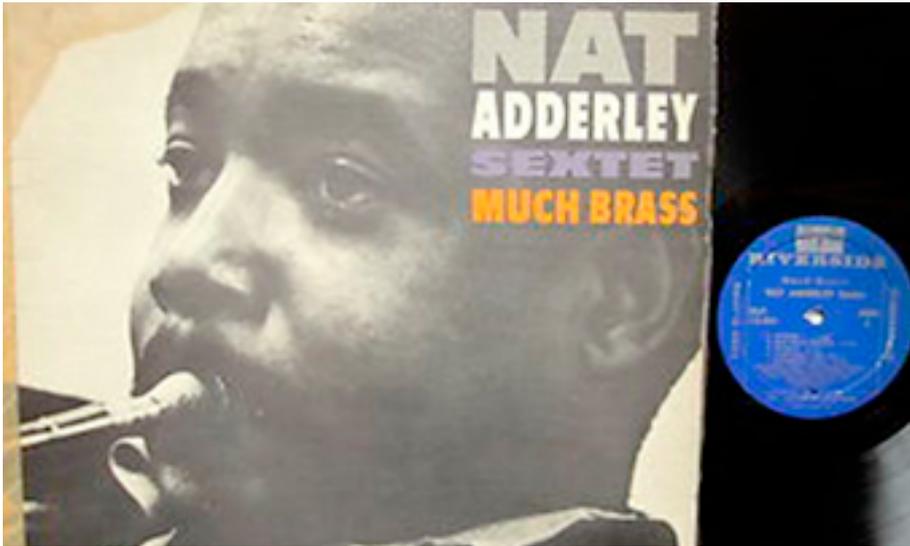


(RLP 333)



The Jimmy Heath Orchestra

[Really Big!](#)

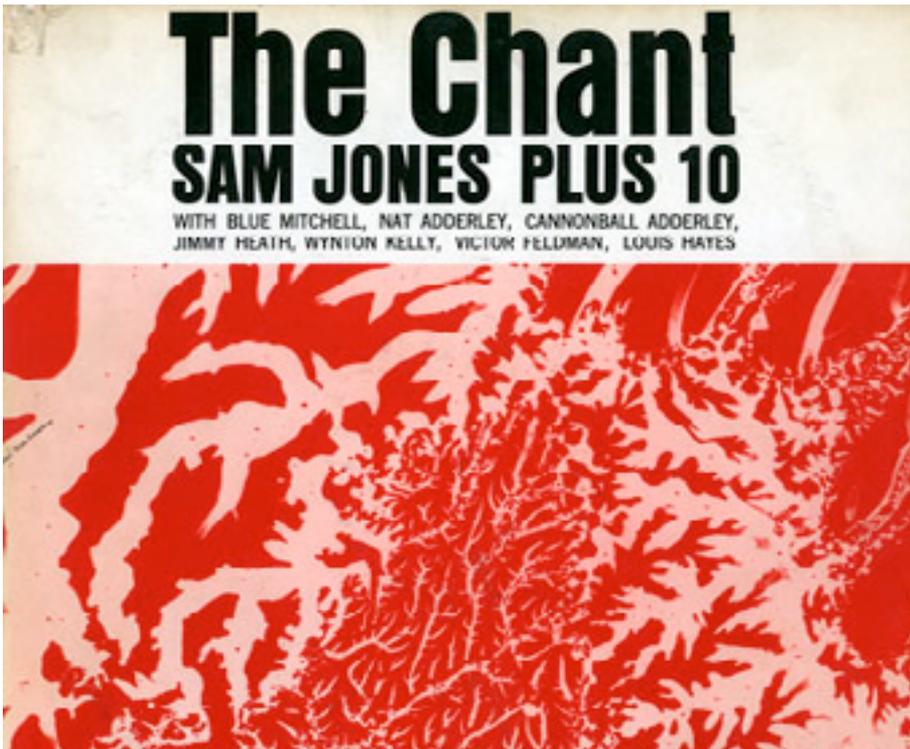


(RLP 12-301)



Nat Adderley

[Much Brass](#)

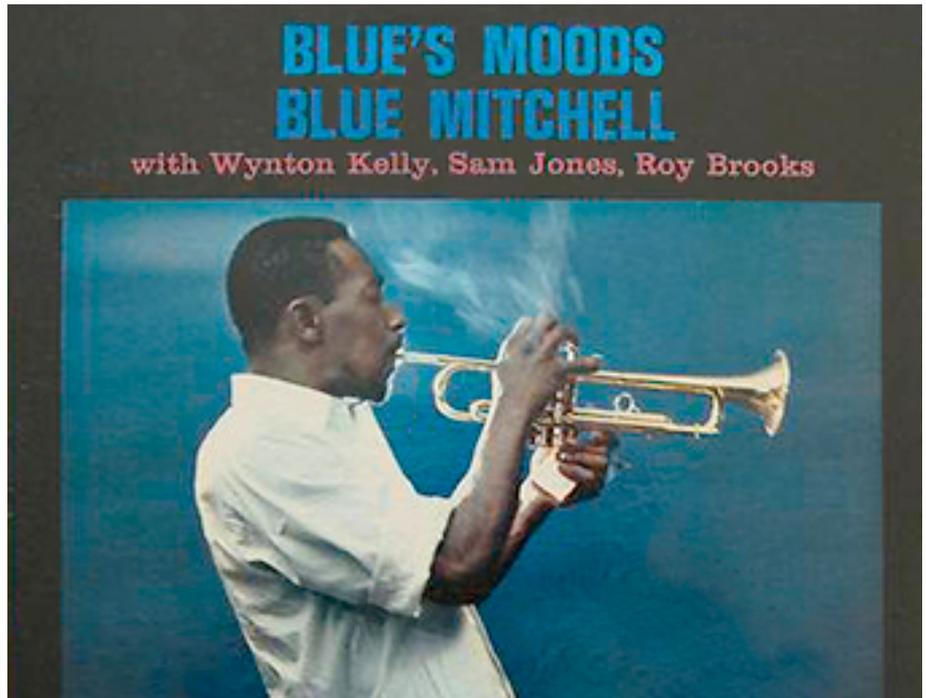


(RLP 353)



Sam Jones

[The Chant](#)



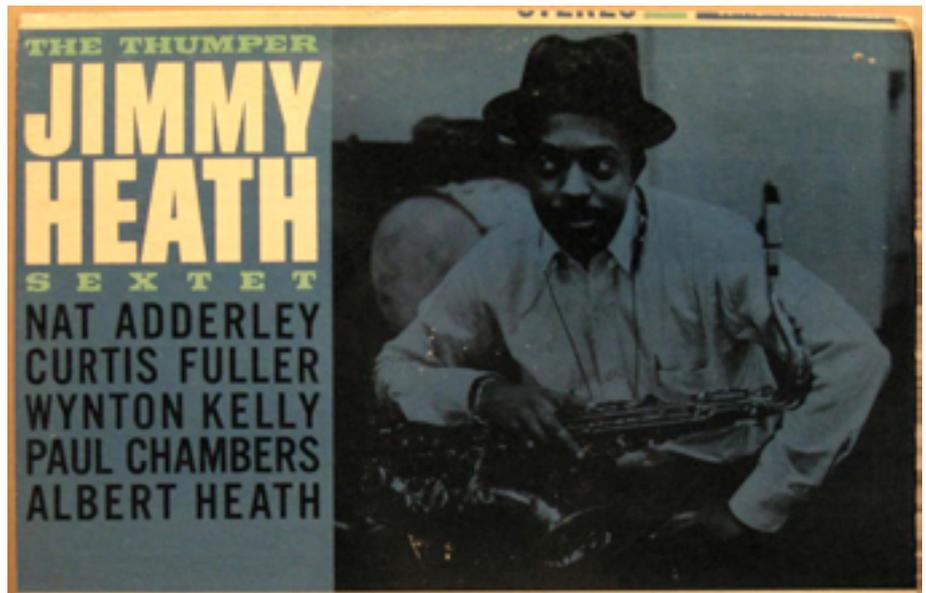
(RLP 336)



Spotify

Blue Mitchell

[Blue's Moods](#)



(RLP 12-314)



Spotify

Jimmy Heath

[The Thumper](#)

El monitor que me enseñó a manejar auto me dijo que si un día me estrellaba, lo único que podía salvarme de los complejos era saltar lo antes posible a otro auto y seguir manejando como si no hubiera pasado nada. Caigan pues las cuerdas que atan a San Sebastián, quédese la columna solitaria y hablemos de los **takes** que, como todo el mundo sabe muy bien y yo un poco, son las sucesivas grabaciones de un mismo tema en el curso de una sesión fonográfica. El disco definitivo incluye el mejor **take** de cada uno de los trozos, y los otros se archivan y a veces se destruyen; cuando muere un gran jazzman las compañías de discos se lanzan a imprimir los **takes** archivados de un Bud Powell o de un Eric Dolphy. Ya en sí es una gran maravilla escuchar cuatro o cinco **takes** de un tema del que sólo se tenía la versión definitiva (que no siempre es la mejor, pero aquí se abre un problema diferente); más admirable todavía es asomarse, **écouteur** en el sentido que los franceses dicen **voyeur**, al laboratorio central del jazz y desde ahí comprender mejor algunas cosas.

Pasa así: en mitad de la grabación (ya nos habíamos olvidado que era un **take** exhumado, eso que llaman un homenaje y que yo llamo más dólares para el amo de la voz), el Bird rompe brutalmente una larga pincelada de su saxo, hay como un **coitus interruptus** por un terremoto, un descalabro inconcebible, se oye el rezongo del Bird, Hold on!, y todavía a veces Max Roach avanza un par de compases, o el piano de Duke Jordan completa una figura, después es el silencio mecánico porque el ingeniero ha interrumpido la grabación, probablemente maldiciendo. Extraño poder del disco, que puede abrirnos la puerta del taller del artista, dejarnos asistir a sus avances, a sus caídas ¿Cuántos **takes** habrá en el mundo? El editado, éste, no tiene por qué ser el mejor; en su escala, la bomba atómica podría equivaler un día al **Hold on!** del Bird, al gran silencio. ¿Pero quedarán otros **takes** aprovechables, después? [...] Yo no quisiera escribir más que **takes**.

(Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, pp. 171-172)

Omar Prego: ¿Qué entendés por «diferencia cualitativa»?

Julio Cortázar: El tango es muy pobre con relación al jazz, el tango es pobrísimo, paupérrimo, y solo algunos instrumentistas muy buenos —en este caso los bandoneonistas— se permiten

variaciones o improvisaciones mientras todos los demás de la orquesta están sujetos a una escritura. Digamos que el tango se toca como la música llamada clásica. El jazz, en cambio, está basado en el principio opuesto, en el principio de la improvisación. Hay una melodía que sirve de guía, una serie de acordes que van dando los puentes, los cambios de la melodía y sobre eso los músicos de jazz construyen sus solos de pura improvisación, que naturalmente no repiten nunca.

Una de las experiencias más bellas en el jazz es escuchar eso que llaman los *takes*, es decir, los distintos ensayos de una pieza antes de ser grabada y observar cómo siendo siempre la misma es también otra cosa. Porque hay una orquestación, un orden de entrada y a veces hay pasajes escritos, pero cada gran instrumentista —un trompetista, un saxofonista, un pianista— hace el segundo *take* de una manera que es diferente del primero, y el tercero difiere del segundo, es realmente una improvisación, él no se «acuerda» de lo que hizo antes. Todo lo cual a mí me parecía tener una analogía muy tentadora de establecer con el surrealismo.

(Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, pp. 272-273) ▶



—Creo que sugeriste la palabra clave «la libertad del individuo» para expresarse dentro de un pequeño grupo.

—En las épocas tempranas de jazz un «take» no duró más de tres minutos porque los discos eran de tres minutos. Los LP eran buenos para el jazz por un lado y por otro lado tenían sus desventajas. Los músicos pueden ser muy narcisistas, como cualquiera, así que prolongan sus improvisaciones por media hora cuando han llegado a la perfección... Los viejos discos se parecían a ciertas formas de poesía como el soneto, o la sonata musical. Hay que dar lo mejor en tres minutos.

—Tú hiciste la comparación en una de tus obras cuando escribiste que te gustaría escribir un cuento como un «take» en jazz.

—Me repito mucho. Tengo una pequeña reserva de ideas que voy reiterando a lo largo de mi vida.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.], Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 127-128)

El tango entre el jazz

Omar Prego: Además, yo creo que habría que distinguir entre el tango que podríamos llamar «clásico» y el que arranca con Piazzola. A mi modo de ver, Piazzola lo cambia todo.

Julio Cortázar: Y no solo él. En los últimos años yo he escuchado algunos quintetos o conjuntos argentinos que dislocan un poco el tango, lo parcelan a partir de una estética diferente que supongo tiene su público y sus admiradores. Yo conozco algunas cosas buenas en ese campo, pero ahí también juegan razones de nostalgia y de edad. Con el tango a mí me sucede que estoy situado en la época de los años veinte a los cuarenta. Lo que viene después lo puedo escuchar con interés pero no me toca, no me llega.

De la misma manera que el jazz, el viejo jazz de New Orleans y el llamado jazz de Chicago en el fondo es mi jazz de Chicago, y cuando llega la hora y tengo ganas de escuchar jazz, de tres veces dos saco a Duke Ellington, Armstrong, saco los viejos cantantes de blues. Con el tango es igual, soy muy pasatista en materia de música porque ese tipo de música está muy ligado a tu vida personal, es imposible separar una serie de nostalgias y vivencias de otro tiempo.

Cuando pongo un disco de Gardel estoy viendo el patio de mi casa, toda mi familia; ese disco hace pasar imágenes, figuras.

(Julio Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, p. 276)

—¿Hay otro tipo de música que ejerce una influencia parecida a la del jazz en tu obra?

—¿Una influencia directa? No.

—¿Ni la música clásica ni el tango que aparece de vez en cuando?

—Como tema, pero los tangos tienen una influencia en cuanto a los versos de la canción que escondo de vez en cuando en mis cuentos o novelas cuando hay un personaje muy argentino porque sé que los lectores argentinos los encontrarán significantes y aun divertidos.

—Empleas un tango en 62 como punto de partida de Nicole en su nueva vida sin Marrast.

—Porque Calac le canta un tango.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 130-131)

La voz

—Bueno, la pregunta no es tan visualmente descriptiva como la película. No hemos hablado de los cantores de jazz.

—Creo que la voz humana es uno de los aspectos fundamentales del jazz. Bessie Smith, Cab Calloway, Ethel Waters, y luego Ella Fitzgerald y Lena Horne, Billie Holiday y Sarah Vaughan.

(Cortázar por Cortázar, Evelyn Picon Garfield [entrev.]. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, p. 132)



Bibliografía

Obras citadas de Cortázar

Cortázar y el jazz

Jazz

Obras citadas de Cortázar

ANDRADE, Alecio y Julio Cortázar. París: *ritmos de una ciudad*. (Texto de Julio Cortázar). Ginebra: RotoVision S.A., 1981.

CORTÁZAR, Julio, «Adiós, Robinson: guión radiofónico». En: *Julio Cortázar Teatro. Novelas. Obras Completas: 2*. Saúl Yurkiévich (ed.) y Gladis Anchieri (colb.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

— *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. En colaboración con Carol Dunlop. Madrid: Alfaguara, 1996.

— «Carta a Fredi Guthmann, 8 de octubre de 1951». En: *Julio Cortázar. Cartas 1937-1954*. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.). Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

— *Diario de Andrés Fava*. México, D. F.: Alfaguara, 1995.

— «Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas: 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

— *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.

— «Para escuchar con audífonos». En: *Julio Cortázar. Poesía y poética. Obras Completas: 4*. Saúl Yurkiévich (ed.) y Gladis Anchieri (colb.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

— «El perseguidor». En: *Cuentos completos, 1*. Madrid: Alfaguara, 1997.

— *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 1996.

— *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara, 1994.

— «Soledad de la música». En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras Completas: 6*. Saúl Yurkiévich (ed.) y Gladis Anchieri (colb.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

— *Último Round*. Madrid: Debate, 1992.

— *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.

GUERRERO MARTINHEITZ, Hugo, «La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas». En: *Siete Días*, Buenos Aires, diciembre de 1973.

PICON GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978.

PREGO GADEA, Omar, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.

Cortázar y el jazz

BENITO SÁNCHEZ, Jesús, «Aesthetic Pursuit or Rational Escape? James Baldwin's and Julio Cortázar as Rebel Artist». En: *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*. Carme Manuel y Paul S. Derrick (eds.). Valencia: Universitat de València, 2003.

BORELLO, Rodolfo, «Charlie Parker: *El perseguidor*». En: *Cuadernos Hispano-americanos*, n.º 364-366, 1980, pp. 573-594.

BRETON, Marcela, «An Annotated Bibliography of Selected Jazz Short Stories». En: *African American Review*, vol. 26, no. 2, Poetry and Theatre Issue, Summer, 1992, pp. 299-306.

GOIALDE PALACIOS, Patricio, «Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar». En: *Musiker*, n.º 17, 2010, pp. 483-496.

GONZÁLEZ RIQUELME, Andrés, «La máquina musical en *El perseguidor*, de Julio Cortázar». En: *Acta literaria*, n.º 28, 2003, pp. 33-44.

GUELBENZU, José M.^a, «Julio Cortázar: el jazz y la escritura». En: *Claves de la razón práctica*, n.º 171, 2007, pp. 46-51.

MARMANDE, Francis, «The Laws of Improvisation, or the Nuptial Destruction of Jazz». En: *Yale French Studies*, no. 89, Drafts, 1996, pp. 155-159.

PEYRATS, Pilar, *Jazzuela: Julio Cortázar y el jazz*. Barcelona: La Autora, 1999 [red. Barcelona: Satélite K, 2011].

ROBERTS, Nicholas, «Subverted Claims: Cortázar, Artaud, and the Problematics of Jazz». En: *The Modern Language Review*, vol. 104, no. 3, July 2009, pp. 730-745.

SOMMER, Doris, «Pursuing a Perfect Present». En: *Julio Cortázar. New Readings*. Carlos J. Alonso (ed.). Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, 1998.

TYLER, Joseph, «Cortázar: Jazz y literatura». En: *Inti: Revista de literatura Hispánica*, Primavera-Otoño 1996, n.º 43, pp. 147-155.

YURKIÉVICH, Saúl, «La pujanza insumisa». En: *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994, pp. 147-175.

Jazz

La improvisación

BERLINER, Paul, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2001.

KERNFELD, Barry, *What to Listen for in Jazz*. New Haven: Yale University Press, 1995.

KING, Johnny, *What Jazz Is: An Insider's Guide to Understanding and Listening to Jazz*. New York: Walker & Co., 1997.

LEVINE, Mark, *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music CO, 1995.

MONSON, Ingrid, *Saying Something*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

TEJADA, Gonzalo, *Charlie Parker. Lenguaje y técnicas de improvisación: teoría y práctica*. Donostia: Musikene. 2009.

Historia

ANDERSON, Iain, *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties, and American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

BUSHELL, Garvin y Mark Tucker, *Jazz from the Beginning*. New York: Da Capo Press, 1998.

CHARLES, Philippe y Jean-Louis Comolli, *Free Jazz/Black Power*. Barcelona: Anagrama, 1973.

CLARK, Andrew (ed.), *Riffs & Choruses: A New Jazz Anthology*. London; New York: Continuum, 2001.

COOKE, Mervyn y David Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003.

EKKEHARD, Jost, *Free Jazz*. New York: Da Capo Press, 1994.

FRIEDWALD, Will, *Jazz Singing: America's Great Voices Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York: Da Capo Press, 1996.

GIDDINS, Gary, *Visions of Jazz: The First Century*. New York: Oxford University Press, 1998.

- GIDDINS, Gary y Scott Knowles DeVeaux, *Jazz*. New York: W.W. Norton, 2009.
- GIOIA, Ted, *El canon del jazz: los 250 temas imprescindibles*. Madrid: Turner, 2013.
- GIOIA, Ted, *Historia del jazz*. Madrid: Turner, 2012.
- GUSHEE, Lawrence, *Pioneers of Jazz: The Story of the Creole Band*. New York: Oxford University Press, 2005.
- HENNESSEY, Thomas J., *From Jazz to Swing: African-American Jazz Musicians and Their Music, 1890-1935*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.
- HENTOFF, Nat y Albert J. McCarthy, *Jazz; New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World's Foremost Jazz Critics and Scholars*. New York: Da Capo Press, 1974.
- JENKINS S., Todd, *Free Jazz and Free Improvisation: An Encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004.
- KENNEDY, Rick, *Jelly Roll, Bix, and Hoagy: Gennett Studios and the Birth of Recorded Jazz*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- KIRCHNER, Bill (ed.), *The Oxford Companion to Jazz*. New York: Oxford University Press, 2000.
- LEWIS, George, *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- OGREN, Kathy J., *The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1989.
- SHACK, William A., *Harlem in Montmartre: A Paris Jazz Story Between the Great Wars*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- SHAW, Arnold, *The Jazz Age: Popular Music in the 1920's*. New York: Oxford University Press, 1989.
- SCHULLER, Gunther, *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989.
- TIRRO, Frank, *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Robinbook, 2007.
- TIRRO, Frank, *Historia del jazz moderno*. Barcelona: Robinbook, 2007.

Músicos

ABBOTT, John y Bob Blumenthal, *Saxophone Colossus: A Portrait of Sonny Rollins*. New York: Abrams Books, 2010.

ARMSTRONG, Louis, *Louis Armstrong in His Own Words: Selected Writings*. Thomas Brothers (ed.). New York: Oxford University Press, 1999.

CARR, Ian, *Miles Davis: la biografía definitiva*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2010.

CHILTON, John, *The Song of the Hawk: The Life and Recordings of Coleman Hawkins*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.

DANCE, Stanley, *The World of Earl Hines*. New York: Scribner, 1977.

DANIELS, Douglas H., *Lester Leaps In: The Life & Times of Lester 'Pres' Young*. Boston: Beacon Press, 2002.

DAVIS, Angela Y., *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. New York: Pantheon Books, 1998.

DE WILDE, Laurent, *Monk*. Barcelona: Alba, 2007.

ELLINGTON, Duke, *La música es mi amante*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2009.

GELLY, Dave, *Stan Getz: Nobody Else But Me*. San Francisco, CA: Backbeat Books, 2002.

GIDDINS, Gary, *Bird, el triunfo de Charlie Parker*. Barcelona: Alba, 2008.

GILLESPIE, Dizzy, *To Be or not to Bop. Memorias de Dizzy Gillespie*. Alan Frazer (ed.). Barcelona: Global Rhythm Press, 2010.

HARKER, Brian, *Louis Armstrong's Hot Five and Hot Seven Recordings*. New York: Oxford University Press, 2011.

LINCOLN COLLIER, James, *Duke Ellington*. New York: Oxford University Press, 1987.

LION, Jean Pierre, *Bix: The Definitive Biography of a Jazz Legend: Leon "Bix" Beiderbecke (1903-1931)*. New York: Continuum, 2005.

LOMAX, Alan, *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*. Berkeley: University of California Press, 2001.

MARTIN, Smith, *John Coltrane: Jazz, racismo y resistencia*. Barcelona: El Viejo Topo, 2004.

PASTRAS, Philip, *Dead Man Blues: Jelly Roll Morton Way Out West*. Berkeley: University of California Press; Chicago, Center for Black Music

Research, 2001.

PETERSON, Oscar, *A Jazz Odyssey: The Life of Oscar Peterson*. London; New York: Continuum, 2002.

PORTER, Lewis, *John Coltrane: His Life and Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

PORTER, Lewis (ed.), *The John Coltrane Reference*. New York: Routledge, 2008.

