

Claudio Lo Cascio

Las razones del Folk-jazz

La creencia común es que el jazz es una música exclusivamente negra; y resulta curioso que a la formación de esa opinión hayan contribuido, y contribuyan todavía, por un lado la crítica tradicional de jazz —en especial la europea, eternamente obsesionada por el mito del “buen salvaje”— y por otro un sector de la crítica más avanzada que resalta, con total y democrática buena fe, la contribución del componente negro en el jazz, conectándolo, automáticamente, con una valoración, correcta sin embargo, de las revueltas de los negros americanos, oprimidos por la discriminación racial.

No es necesario realizar profundos estudios etnomusicológicos para ver que el jazz es un producto afroamericano, resultado originalísimo de la confluencia de muchas culturas populares, entremezcladas por el uso tradicional de los medios de comunicación orales y visuales, es decir, por la preponderancia de la comunicación sonora y visual (propia de las culturas populares) sobre la comunicación conceptual (en libros y música impresa) elaborada y racionalizada hasta los límites de lo artificioso por la cultura burguesa.

El lumpen americano, en cuyo seno nació históricamente el jazz, no estaba formado sólo por negros sino por hombres de todas las razas y procedencias, nacidos en su mayoría —al menos durante un período determinado— en Europa, o con antepasados cercanos europeos.

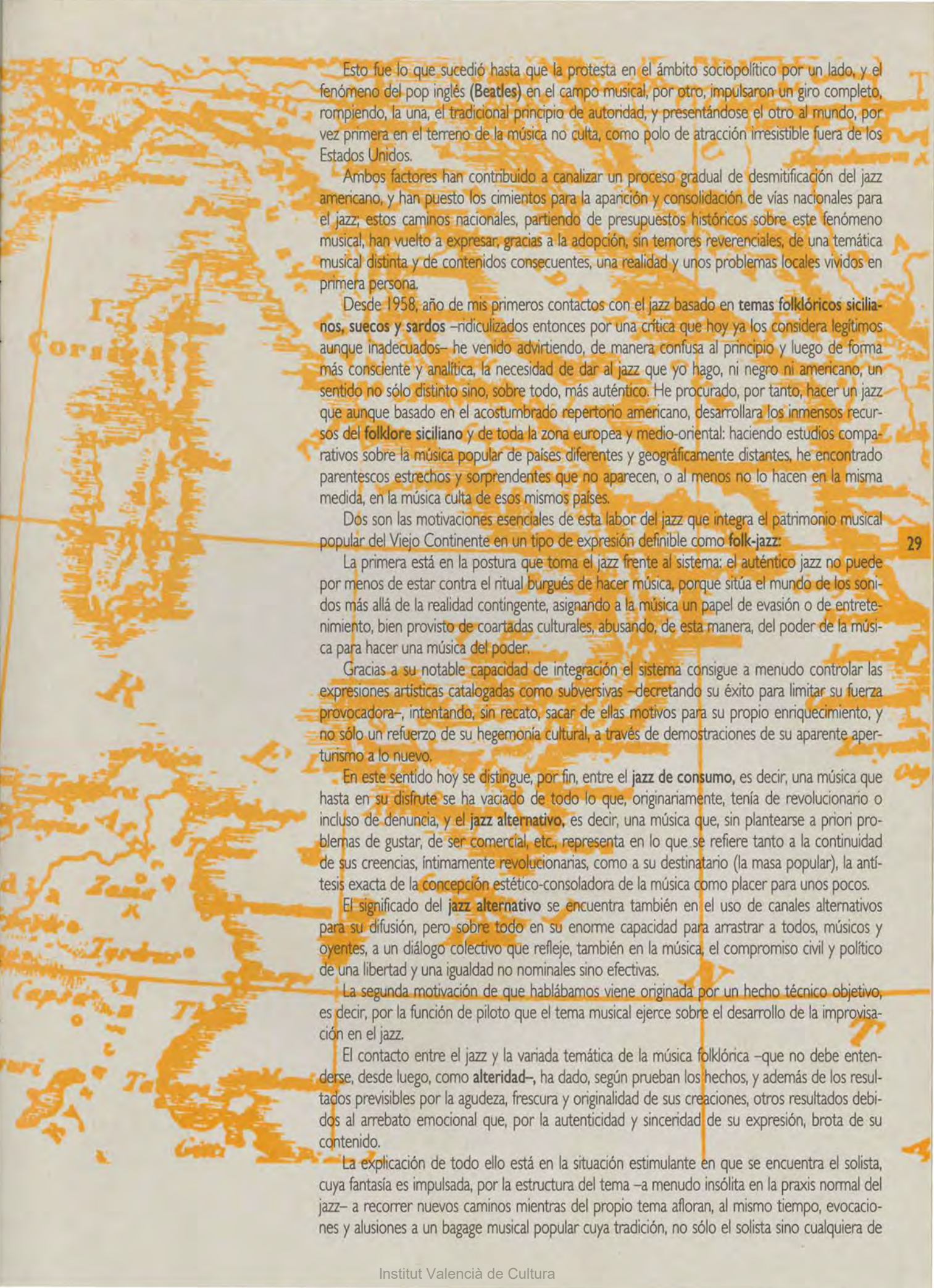
Por lo tanto, no hay que sobrevalorar el componente negro en el jazz, más allá de su realidad objetiva aunque importante: en caso contrario resultaría también muy fácil demostrar que sin la contribución de la música de los inmigrantes blancos, sobre todo de la popular, no habrían nacido los mismos blues (hay que recordar que la escala musical típica del blues es resultado de la unión entre la escala pentatónica africana y la diatónica europea). O como sucede en el **ragtime**, en el que la fuerte influencia de la música europea, tanto de la popular como de las derivaciones cultas, comienza ya desde su estructura, o en el **espiritual**, reinterpretación negra del **canto coral protestante** que desciende, a su vez, del **gregoriano**.

Todo lo anterior equivale a decir que con la única —aunque preciosa e insustituible— aportación negra no habría habido jazz; o no hubiera existido como música distinta del folklore sin la contribución (determinante también, aunque en diferente medida) de los inmigrantes blancos que en su inmensa mayoría no eran burgueses cultos y ricos sino los más desesperados de los proletarios del Viejo Continente, que llegaban a Estados Unidos a jugarse la última carta de su precaria existencia (“Madre, dame cien libras que quiero ir a América”, cantaban los marginados italianos del sur, apiñados en los barcos, con su pasaporte rojo en el petate y la guitarra atada a la maleta de cartón).

De estas consideraciones sacamos la idea de que el jazz no sólo no es una música exclusiva o preponderantemente negra —y por tanto “ajena” para los que ni son negros ni son americanos— sino que es la música más universalmente popular que por sus características de **oralidad** y **visualidad**, de libre expresión de las clases sociales oprimidas, de “**música en acto de creación**” gracias a la improvisación y por su asimilación, libre de prejuicios, de los materiales más dispares, permite comunicar con la mayor facilidad, inmediatez y eficacia, el respeto hacia otros tipos de música popular y culta.

Durante años, esta comunicación se ha dado en sentido único, es decir desde el centro (Estados Unidos) hacia la periferia (resto del mundo), y ello no sólo por razones historicogeográficas sino también porque la industria del espectáculo encontró interesante fabricar, valiéndose del apoyo no siempre altruista de la crítica tradicional, toda una serie de mitos enfatizando los factores musicales objetivamente positivos.

De aquí deriva la tendencia general de multitud de músicos, ni negros ni americanos, a desperdiciar enormes cantidades de energía e inteligencia musical imitando, lo más fielmente posible a los grandes del jazz americano, los cuales, por su parte, una vez elevados a un nivel mítico más allá de su prestigio intrínseco y real, han terminado ejerciendo sobre los músicos potencialmente “creativos”, un efecto paralizante (con la única excepción del pobre **Django Reinhardt**) que ha influido incluso en su público.



Esto fue lo que sucedió hasta que la protesta en el ámbito sociopolítico por un lado, y el fenómeno del pop inglés (**Beatles**) en el campo musical, por otro, impulsaron un giro completo, rompiendo, la una, el tradicional principio de autoridad, y presentándose el otro al mundo, por vez primera en el terreno de la música no culta, como polo de atracción irresistible fuera de los Estados Unidos.

Ambos factores han contribuido a canalizar un proceso gradual de desmitificación del jazz americano, y han puesto los cimientos para la aparición y consolidación de vías nacionales para el jazz; estos caminos nacionales, partiendo de presupuestos históricos sobre este fenómeno musical, han vuelto a expresar, gracias a la adopción, sin temores reverenciales, de una temática musical distinta y de contenidos consecuentes, una realidad y unos problemas locales vividos en primera persona.

Desde 1958, año de mis primeros contactos con el jazz basado en temas folklóricos sicilianos, suecos y sardos –ridiculizados entonces por una crítica que hoy ya los considera legítimos aunque inadecuados– he venido advirtiendo, de manera confusa al principio y luego de forma más consciente y analítica, la necesidad de dar al jazz que yo hago, ni negro ni americano, un sentido no sólo distinto sino, sobre todo, más auténtico. He procurado, por tanto, hacer un jazz que aunque basado en el acostumbrado repertorio americano, desarrollara los inmensos recursos del folclore siciliano y de toda la zona europea y medio-oriental: haciendo estudios comparativos sobre la música popular de países diferentes y geográficamente distantes, he encontrado parentescos estrechos y sorprendentes que no aparecen, o al menos no lo hacen en la misma medida, en la música culta de esos mismos países.

Dos son las motivaciones esenciales de esta labor del jazz que integra el patrimonio musical popular del Viejo Continente en un tipo de expresión definible como **folk-jazz**:

La primera está en la postura que toma el jazz frente al sistema: el auténtico jazz no puede por menos de estar contra el ritual burgués de hacer música, porque sitúa el mundo de los sonidos más allá de la realidad contingente, asignando a la música un papel de evasión o de entretenimiento, bien provisto de coartadas culturales, abusando, de esta manera, del poder de la música para hacer una música del poder.

Gracias a su notable capacidad de integración el sistema consigue a menudo controlar las expresiones artísticas catalogadas como subversivas –decretando su éxito para limitar su fuerza provocadora–, intentando, sin recato, sacar de ellas motivos para su propio enriquecimiento, y no sólo un refuerzo de su hegemonía cultural, a través de demostraciones de su aparente apertura a lo nuevo.

En este sentido hoy se distingue, por fin, entre el **jazz de consumo**, es decir, una música que hasta en su disfrute se ha vaciado de todo lo que, originariamente, tenía de revolucionario o incluso de denuncia, y el **jazz alternativo**, es decir, una música que, sin plantearse a priori problemas de gustar, de ser comercial, etc., representa en lo que se refiere tanto a la continuidad de sus creencias, íntimamente revolucionarias, como a su destinatario (la masa popular), la antítesis exacta de la concepción estético-consoladora de la música como placer para unos pocos.

El significado del **jazz alternativo** se encuentra también en el uso de canales alternativos para su difusión, pero sobre todo en su enorme capacidad para arrastrar a todos, músicos y oyentes, a un diálogo colectivo que refleje, también en la música, el compromiso civil y político de una libertad y una igualdad no nominales sino efectivas.

La segunda motivación de que hablábamos viene originada por un hecho técnico objetivo, es decir, por la función de piloto que el tema musical ejerce sobre el desarrollo de la improvisación en el jazz.

El contacto entre el jazz y la variada temática de la música folklórica –que no debe entenderse, desde luego, como **alteridad**–, ha dado, según prueban los hechos, y además de los resultados previsibles por la agudeza, frescura y originalidad de sus creaciones, otros resultados debidos al arrebató emocional que, por la autenticidad y sinceridad de su expresión, brota de su contenido.

La explicación de todo ello está en la situación estimulante en que se encuentra el solista, cuya fantasía es impulsada, por la estructura del tema –a menudo insólita en la praxis normal del jazz– a recorrer nuevos caminos mientras del propio tema afloran, al mismo tiempo, evocaciones y alusiones a un bagaje musical popular cuya tradición, no sólo el solista sino cualquiera de

nosotros, llevamos siempre dentro.

Aparece así un discurso musical más auténtico en el que lo antiguo –en el límite de lo ancestral– y lo nuevo se entretejen inextricablemente, estableciendo dos posibilidades simultáneas de comunicación entre el músico y el oyente.

Por esta razón es importante que el tema folklórico elegido para sustituir al tema americano o similar, *viva* de forma perceptible en el contexto de las improvisaciones del jazz; de lo contrario, esta elección se reducirá, en el mejor de los casos, a una ocasión fallida, y en el peor, a una excentricidad difícilmente justificable tanto en el plano racional como en el emotivo.

Condición esencial para evitar el extrañamiento del material musical folklórico (por ejemplo, el exceso de connotaciones clásicas, de jazz, etc.) es la humildad del músico o, mejor dicho, su respeto hacia una expresión popular *distinta* pero nunca inferior, a la cual no hay que someter ni consciente ni inconscientemente, a procesos colonizadores (del estilo de "Eres bella pero ruda, y por eso yo, que todo lo sé sobre el jazz o sobre Stravinski, te voy a civilizar") que manifiestan una mentalidad clasista, análoga a ese eurocentrismo que ha condicionado los estudios etnográficos hasta épocas muy recientes.

Traducción: Ana Fernández Mora

