

**RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS
LIBURU AIPAMENAK
BOOK REVIEWS**



musikene

En defensa del *free jazz*: una personal introducción a su escucha desde dimensiones éticas y estéticas

Iván San Miguel Álvarez

(Conservatorio Superior de Música de Navarra)

ivan.sanmiguel.alvarez@gmail.com

Mariano Peyrou: *Free jazz. La música más negra del mundo*. Barcelona:
Editorial Anagrama, 2024, 154 pp. ISBN 978-84-339-2427-8.

El *free jazz* es un estilo que, debido a su naturaleza estridente y rupturista, no ha gozado de una gran aceptación por parte del público, promotores y medios, y es escasamente transmitido a través de las instituciones de enseñanza musical. Con esta breve obra, Mariano Peyrou trata de hacer, en primer lugar, una introducción al tema desde diversos ámbitos, entre los que destaca la estética; asimismo, presta al oyente una guía de escucha que le permita disfrutar del *free jazz* sin los prejuicios contruidos desde estilos basados en diferentes valores; en tercer lugar, pretende ser una invitación al oyente a acercarse a un repertorio que puede que subestime por desconocimiento.

El estilo de escritura mezcla múltiples citas y referencias a antropólogos, etnógrafos, musicólogos, críticos, poetas y novelistas, políticos y activistas, etc. con sus propias opiniones personales, que permean posiciones cercanas a la descolonización y la crítica social. Es, por tanto, una toma de partido en favor de un grupo humano maltratado (los afroamericanos) y de un estilo musical denostado que conoce, no solo como profesor de historia y estética del jazz, sino como músico con amplia experiencia. No tiene, de hecho, intención de ser imparcial en ningún momento.

Esto puede llamar la atención de aquel que busque en *Free jazz. La música más negra del mundo* un libro más de historia o análisis del jazz, en el cual se expongan

los argumentos de manera ordenada y se presenten las últimas aportaciones al respecto de otros autores. En absoluto. Es un intento de poner en orden toda una serie de ideas en lucha dentro de la mente de un autor que ejerce de antropólogo, poeta, músico y profesor, pero que acaba transmitiendo las mismas dudas y escasas certezas que este controvertido estilo musical sigue planteando a los académicos. A medida que avanza la lectura, uno se da cuenta de que el autor pretende que el lector no sufra por las contradicciones, sino que las utilice positivamente para un mayor goce estético.

Sorprende que el título de esta obra aparezca en el catálogo de los Nuevos Cuadernos de Anagrama, una colección que la editorial barcelonesa dedica al pensamiento. De hecho, es el único de los 90 títulos de la colección publicados hasta este momento que está dedicado no ya al jazz, sino a la propia música. Esto se debe a que no es una obra convencional sobre un estilo musical, sino un ensayo de opinión en toda regla, lo cual le permite unas licencias que en otro formato serían más inusuales, como opiniones, hipótesis sin desarrollar, presunciones y múltiples citas sin referenciar (no hay siquiera un índice de estas). Esta circunstancia no es un problema si lo conocemos de antemano, de tal modo que nos acerquemos al libro como lo que el autor propone: una guía estética de escucha y una toma de partido en su favor. Si acaso quisiéramos tratar de hallar las últimas teorías y debates sobre el *free jazz* desde un punto de vista crítico, la lectura sería un fracaso. De hecho, hace escasas referencias a autores que hayan tratado concretamente el estilo (Jost, Carles & Comolli, Kofsky, Baraka y Porter) y las que hay son un tanto desactualizadas, no haciéndose eco de los últimos debates y aportaciones.

La forma del libro es en una primera instancia desconcertante, dado que las 154 páginas se plantean como un continuo, con la existencia de simples secciones separadas por doble espacio (19 en total). Estas no siempre agrupan contenidos coherentes desde una lógica convencional, sino que suponen un descanso en los argumentos, volviendo en ocasiones a tratar de nuevo el mismo asunto desde un punto de vista complementario, o a través de otros ejemplos. Apenas se percibe una pequeña introducción y una coda (bastante personal, comprometida y poética), pero lo cierto es que los argumentos se exponen de manera cíclica, repetitiva y con un cierto desorden si, repetimos, se juzga desde los parámetros que se debieran usar en una obra académica convencional.

Sin embargo, en una segunda lectura y tras captar la posición del autor y sus ideas, uno se pregunta si está de algún modo utilizando en su texto los criterios que los músicos del *free jazz* usan en su música. En su respuesta ante los preceptos estéticos occidentales, el *free jazz* se desarrolla en gran medida desde el rechazo a la coherencia, a la racionalidad y a la continuidad. Los argumentos de Peyrou se pueden comparar con pequeñas ideas o fragmentos musicales que el solista

expone, re-expone, re-interpreta, encoge y estira. Al igual que en un tema de Albert Ayler, descomponemos los elementos y los reconstruimos en nuestra mente para permitir que florezca una percepción.

Como un tema de *free jazz*, sus ideas no tienen un carácter cerrado, sino que se presentan y esbozan, con el propósito de un posible desarrollo posterior. Quizás por esta razón haya tantos temas mezclados en una breve obra, los cuales necesitarían extensos capítulos para ser explicados convenientemente en un entorno más académico. En un momento avanzado de la obra (p. 39) nos propone la complejidad de las posibles interpretaciones del fenómeno del *free jazz*: es un desarrollo de la experimentación que ha caracterizado al jazz hasta entonces (visión interna); se trata de una aberración de la tradición del jazz (visión negativa); corresponde con una música que presenta un alto componente africano y primitivo (visión africanista); es un producto cultural de la época, fruto de las vanguardias y de una estética intelectual, sofisticada y elitista (visión modernista); está intensamente relacionado con las revoluciones culturales y sociales de la época (visión política); otras perspectivas que no llega a definir.

Todos estos enfoques los integra a lo largo del ensayo a través de idas y venidas, ejemplos y descripciones de infinidad de audiciones musicales, citas de múltiples autores (tanto de disciplinas musicales como de ciencias sociales y humanas), y todo complementado con algunas opiniones personales. La multiplicidad de referencias políticas, artísticas, filosóficas, etc. dan una visión global de la música y ayudan a contextualizar los argumentos, pero en ocasiones son un tanto metafóricas y alejadas del tema en cuestión.

La confluencia del desarrollo interno del jazz y el agotamiento del *bebop*, de las influencias musicales africanas, de las posiciones artísticas de vanguardia, del mundo de las ideas estéticas y filosóficas contemporáneas y de la situación política, produce una serie de contradicciones cruzadas que otros autores están tratando recientemente de solucionar. No es el caso de Peyrou, quien pretende presentar las múltiples interferencias e inspiraciones del *free jazz* de tal manera que el oyente las acepte, las integre y enfoque el repertorio desde un punto de vista abierto y alternativo que le permita un disfrute más auténtico. Como los músicos de los que habla, no busca un producto racional que pueda ser valorado por su coherencia y objetividad, sino que el todo es consecuencia de la integración de múltiples contradicciones y una lucha irresoluble de realidades opuestas.

Fruto de la reconstrucción de los argumentos de la obra, podemos resumir su descripción del estilo de acuerdo a varios puntos fundamentales (más allá de pequeños detalles accesorios).

El primero y más importante de ellos es la influencia africana, que ya viene sugerida en su controvertido título. A lo largo de toda la obra nos expone ejemplos

de cómo el *free jazz* prioriza los elementos musicales de dichas tradiciones sobre los occidentales. Esto se traduce en una preferencia global de los recursos vocales y rítmicos. De esta forma, los vientos adquieren más efectos e inflexiones inspirados en el canto humano que en el jazz precedente, como gruñidos, susurros y sonidos más ásperos. Por su parte, la polirritmia y los cambios de tempo son, en opinión del autor, fruto de la inspiración africana y no solo condicionan la interpretación de la batería, sino también de otros instrumentos como el piano.

Mención aparte merece la interacción de los miembros del grupo, algo que Peyrou relaciona con la *performance* africana, en la que no hay jerarquías tan marcadas como en la música occidental. Se favorece una improvisación colectiva y se impone una escucha más global, ya que no siempre se sabe cuál es la voz dominante. De hecho, la función solista se puede asignar a la banda en su totalidad.

La perspectiva africana es definida en oposición a los criterios occidentales, de tal manera que en el *free jazz* se fomentan ideas antirracionales, como la discontinuidad en los solos, la incoherencia (en ocasiones descrita como coherencia alternativa) y un desarrollo del devenir musical menos lineal y más circular (dicotomía que toma de Jonathan Kramer sin referenciar convenientemente). Este último concepto impugna la preferencia de la música occidental por alternancias de tensión y resolución, no solo en los pasajes melódicos y armónicos, sino también en los rítmicos. Esto provoca que algunas interpretaciones del *free jazz* se extiendan sin un sentido formal convencional, sino como un mantra. De hecho, Peyrou compara el desarrollo de los conciertos con las ceremonias de la música africana.

Dicho continente es más que una inspiración musical: corresponde con la esencia idealizada de sus orígenes raciales y culturales, con una inspiración para sus movimientos de liberación (sobre todo tras la independencia de Ghana en 1957), y con una referencia estética que lleva a muchos a vestir con ropas y complementos inspirados en África.

La libertad es otro de los grandes capítulos que centran la perspectiva de Peyrou. Se inscribe en una tendencia general que sostiene que la pulsión de los afroamericanos de liberarse de las cadenas sociales está relacionada con la de cortar de raíz con los criterios musicales occidentales. El término es tan importante que, de hecho, forma parte del nombre del estilo ("free"), pero genera una contradicción irresoluble: el jazz es un género más o menos reconocible, y lo libre no tiene unos parámetros compartidos. Por tanto, si es "libre", no es "jazz". De nuevo, el autor no trata de solucionar esta paradoja, sino tan solo de exponerla.

La tercera gran fuente de influencia del *free jazz* corresponde con las corrientes musicales y estéticas de vanguardia. Peyrou revela, en diversas ocasiones, el conocimiento que algunos músicos de jazz poseen del arte contemporáneo, pero hasta qué punto esto es más o menos relevante que la influencia africana es una duda que el

autor no trata de solucionar (de hecho, sigue siendo un tema muy debatido). Ciertamente es que hay algunas cuestiones que chocan con la perspectiva africanista, como puede ser la disolución del tempo, la grabación de un disco firmado por un líder, la pervivencia de instrumentos occidentales, etc. De hecho, como repite en muchas ocasiones, no se puede generalizar la descripción del *free jazz*: es tan variado que gran parte de su producción conserva temas con melodía reconocible, la estructura formal típica del jazz de "tema y variaciones", progresiones de acordes, bases de armonía modal, acompañamiento con pulso estable en batería y contrabajo (*walking bass*), etc.

Peyrou recoge la existencia de ciertas tensiones que derivan del contacto entre lo vanguardista y lo primitivista. Por ejemplo, el concepto de arte como algo cotidiano, achacado a la tradición africana y supuestamente adaptado a ciertas interpretaciones del *free jazz* choca con su percepción general como una música elitista de alto contenido intelectual. De hecho, excepto puntuales asimilaciones de parte de la comunidad negra con intereses políticos, lo cierto es que el estilo tuvo más público entre universitarios de raza blanca, así como una considerable aceptación en Europa. Igualmente, la visión del músico como artista y del jazz como *art-music*, son conceptos modernos en constante contradicción con la influencia primitivista.

El cuarto gran tema que impregna el *free jazz* es la espiritualidad. Si bien Peyrou no relaciona todo el repertorio con esta tendencia, es cierto que tiene gran presencia en Coltrane, Albert Ayler, Sun Ra y otros. Se relaciona el estilo con una búsqueda profunda en el interior del alma, lo cual se traduce en referencias a tradiciones culturales percibidas con un alto contenido espiritual, como la propia África u Oriente (India, el budismo, el sufismo, etc.). Los rituales de las iglesias afroamericanas y los espirituales son otra fuente de inspiración, sobre todo por su forma de aglutinar a la población en un momento de lucha social y bajo el liderazgo de pastores como Martin Luther King. Sin embargo, muchos conciben la Iglesia cristiana como una forma de colonialismo occidental y se convierten al islam.

El tema tratado más tangencialmente es, en opinión de algunos autores actuales, el más importante: la explicación del *free jazz* como respuesta al agotamiento del *bebop* (evolución interna). Existen varios ejemplos de músicos de la tradición *mainstream* que van experimentando con la libre improvisación desde los años 40, pero son Ornette Coleman y Cecil Taylor los que conforman la primera generación del estilo. Estos parten del conocimiento de la tradición y el respeto por sus parámetros básicos (no sin recibir profundas críticas por sus técnicas y enfoques), a partir de los cuales juegan a su variación y disolución.

Como crítica hemos de señalar que el estilo de ensayo que asume Peyrou conlleva una cierta falta de rigor en algunas apreciaciones que puede conducir al lector a perpetuar parte de las confusiones o distorsiones típicas de la historiografía sobre el *free jazz*.

La obra se muestra en la tradición del esencialismo, que arranca desde los primeros escritores sobre el jazz y enlaza con los más recientes representantes de la teoría crítica. Las dicotomías negro-blanco, África-Occidente, racional-irracional, etc. no permiten profundizar en realidades más complejas, que requerirían una obra más amplia y densa.

La concepción de "África" es en ocasiones vaga y generalista, y oculta lo que en realidad no es más que el fruto de la población afroamericana como consecuencia de la confluencia de dos grandes tradiciones (más otras muchas de manera secundaria), en un contexto híbrido nuevo y definido: los Estados Unidos de América.

Peyrou se inserta en una tendencia antigua que relaciona el surgimiento del estilo con el ansia de libertad de los negros y los conflictos políticos. Los trabajos más recientes están contradiciendo esta postura destacando su origen principalmente estético, la evolución interna de los parámetros musicales y la fertilización cruzada de géneros musicales. Las primeras experimentaciones de forma libre y atonales, desde los años cuarenta hasta las primeras grabaciones de Ornette Coleman, no están relacionadas con criterios raciales, ni políticos. Fracasa por tanto en explicar cómo el Movimiento por los derechos civiles y algunos músicos "adoptan" el estilo para proyectar sus significados e intenciones, una vez que este es reconocible. Parte de los académicos definen actualmente el *free jazz* como "la banda sonora" del momento, pero no como un estilo surgido desde la política, más allá de que *a posteriori* algunos músicos sí que manifiesten una vinculación directa con esta.

La relación de la estética contemporánea con el *free jazz* está mencionada pero insuficientemente ponderada debido a la tendencia general de observar este estilo desde los parámetros anteriormente mencionados y el dominio de narrativas inducidas por el marxismo, el posestructuralismo, el anticolonialismo y el nacionalismo negro. Muchos autores señalan que no se puede obviar el hecho de que el Nueva York de la posguerra no solo es la capital del jazz, sino también de la música de vanguardia. Se obvia la relación de Coleman con Gunther Schuller, quien le hace entrar en contacto con la música atonal a finales de los años 50 y quien era vecino de John Cage, Morton Feldman y Gil Evans. Igualmente se cita de manera muy tangencial el conocimiento de la música contemporánea por parte de otros músicos, como Cecil Taylor. El ambiente modernista en el que se desarrolla el *free jazz* está considerado, en este texto como en gran parte de la literatura sobre el tema, de manera secundaria a los asuntos raciales y políticos.

El trabajo de Peyrou también fracasa al insertar ciertas características del *free jazz* en tendencias de largo recorrido que lo preceden, lo atraviesan y lo sobreviven: la forma libre, la espiritualidad, la experimentación en la improvisación, la interacción grupal, la investigación rítmica y métrica, la inspiración africana, la búsqueda de nuevos timbres e instrumentos, etc. Todas ellas se presentan como propias del

free jazz y son usadas para su compleja descripción, pero no se dispone de un espacio extenso para contextualizar cada una en una visión más global.

El ensayo perpetúa algunos de los errores que señala Mark Gridley en cuanto a la historiografía del jazz, como confundir causa-efecto y correlación-causalidad (sobre todo en relación a los orígenes políticos del *free jazz*), las apreciaciones de los críticos con las de los artistas y el efecto del sonido con su origen; igualmente, destaca la proyección de ideas “programáticas” sobre música instrumental y la selección interesada de obras, que conduce en ocasiones al error llamado “distorsión por selección” (por ejemplo, menos del 4% de las composiciones de Mingus tienen contenido político, pero se usan a menudo para caracterizar su obra).

En definitiva, se trata de una obra escrita con un exquisito estilo, más literario que académico, fruto de una experiencia vital, de la necesidad de poner ideas en orden y de tomar partido en favor de una música que considera injustamente denostada. Si se lee desde los parámetros adecuados, considero que se puede aprender mucho por sus sensibles apreciaciones y relaciones oblicuas de conceptos, y por sus innumerables referencias y descripciones musicales, cuyas dinámicas internas conoce como músico. Su aparición en una colección no dedicada al jazz puede contribuir a su difusión entre públicos más diversos, máxime en un momento en el que las aplicaciones de *streaming* nos dan acceso prácticamente a la totalidad del repertorio (Peyrou aprovecha la circunstancia aportando listas de reproducción). Años atrás, poder acompañar la lectura con las audiciones hubiera sido casi imposible por la escasa difusión de muchos de los artistas citados (Bill Dixon, Joseph Jarman, John Tchicai, etc.).

El ensayo, en definitiva, es capaz de aportar un conocimiento del repertorio más intuitivo que racional, más sensitivo que analítico y más estético que racional. Asimismo, puede ayudar al lector a repensar sus criterios y valores musicales, favoreciendo una mayor apertura mental y un profundo goce estético.

