

DIEGO
FISCHERMAN



EL
SONIDO
DE LOS
SUEÑOS

Y OTROS ENSAYOS
SOBRE MÚSICA

DEBATE

Diego Fischerman

El sonido de los sueños

Y otros ensayos sobre música

Debate

SÍGUENOS EN



@Ebooks



@megustaleerarg



@megustaleerarg_

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

A Diana
A Laura
A mis hermanos
A mis amigos

INTERLUDIO MARINO

Katsushika Hokusai publicó sus *36 vistas del Monte Fuji*, como láminas, entre 1826 y 1833. En la que tal vez sea la más famosa, donde una ola erguida como una garra incluye otras olas y éstas a otras, el Fuji aparece duplicado, más pequeño, como parte de la misma ola. Claude Debussy aparece en una vieja foto, tomada en su estudio, con esa vista (esa ola) clavada en la pared detrás de él. Resulta imposible no imaginarse una relación entre la ola de Hokusai y *El mar*, sus “tres bocetos sinfónicos para orquesta” terminados de componer en 1905. Y es que, además, “La gran ola de Kanagawa” estaba en la portada de la edición original de la partitura, publicada ese mismo año.

Es difícil no preguntarse qué es lo que, del mar, atrajo al compositor y no pensar, entonces, en otros mares y otras obras: *La tempestad* de Tchaikovsky y la de Sibelius, el *Billy Budd* y el *Peter Grimes* de Benjamin Britten y, en particular, los *Cuatro Interludios marinos* extraídos de esa ópera. Subtitulados “Dawn” (amanecer), “Sunday Morning” (mañana de domingo), “Moonlight” (luz de luna) y “Storm” (tormenta), el autor pensó para ellos una vida propia aún antes del estreno de la ópera, en junio de 1945. Si las marinas son un subgénero de la pintura casi exclusivamente relacionado con el Mar del Norte y con artistas holandeses e ingleses, el mar de Britten se inscribe en una larga tradición británica que comienza con las tempestades musicales de Matthew

Locke y de Thomas Linley the Younger y llega al *Sea Drift* de Frederick Delius –sobre textos de Walt Whitman y completado en 1904– y a las exquisitas *Sea Pictures*, un conjunto de canciones para contralto y orquesta escritas por Edward Elgar en 1899.

“...El mar, como el remordimiento, está en todas partes/ Y sus grandes naufragios tienen mástiles que sobreviven largo tiempo...”, traducen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a John Peale Bishop en “Tema de las mutaciones del mar” (“A subject of sea change”). En ese poema extraordinario, donde la memoria fluye en oleadas, está presente lo que podría entenderse como el sentido musical del mar: su capacidad para permanecer, para ser sólo recuerdo ya en el mismo momento en que es percibido, para cambiar y ser irrepetible e indetenible, para ser transcurso obligado, para tapar y descubrir, para amoldarse a cada grieta y, también, para forzarla, para invadir, para amenazar y, al fin pero lejos del último lugar en importancia, para que allí comience la vida.

Algo de esa cualidad se relaciona ni más ni menos que con el cambio de paradigma que el Romanticismo instituyó en la valoración de la música. Con la manera en que el arte sonoro pasó de ser inferior y dependiente de la palabra o de su imitación o evocación, a ser –por los mismos motivos, aunque leídos desde otro lugar– superior a ella. La inespecificidad de su discurso, vista como una falla desde la Edad Media, pasó a ser una virtud para los románticos. Ya no se trataba de que la música dijera menos que las palabras. Para ellos decía más, iba hasta donde las palabras no podían ir; se conectaba con el sentido más profundo, con aquel

que estaba, incluso, detrás y más allá y hasta inaccesible para la lengua.

Wilhelm Heinrich Wackenroder vivió 25 años, entre 1773 y 1798. Fue, junto con Ludwig Tieck, uno de los ideólogos del entonces naciente romanticismo alemán y escribió, en *La particularidad y la profunda esencia de la música*: “Cuando todos los movimientos más íntimos de nuestro corazón rompen, con su solo grito, los envoltorios de las palabras, como si éstas fuesen la tumba de la profunda pasión del corazón, en ese preciso momento aquéllos resurgen, bajo otros cielos, en las vibraciones de cuerdas suaves de arpa, como una vida del más allá, llena de belleza transfigurada, y celebran su resurrección como formas de ángeles [...] Ningún arte humano puede representar con palabras ante nuestros ojos el fluir de una masa de agua agitada de manera variada por sus miles de olas, ya planas, ya onduladas, impetuosas y espumosas; la palabra puede sólo contar y denominar visiblemente las variaciones, pero no puede representar visiblemente las transiciones y las transformaciones de una gota en otra. Y lo mismo ocurre con la misteriosa corriente que fluye en la profundidad del alma humana: la palabra enumera, denomina y describe las transformaciones de esta corriente, sirviéndose de un material ajeno a ella; la música, por el contrario, nos hace fluir ante los ojos la propia corriente. Audazmente, la música toca su misteriosa arpa y traza en este oscuro mundo, pero con orden preciso, signos mágicos, certeros y oscuros, y las cuerdas de nuestro corazón resuenan y comprendemos su resonancia”.

El mar entendido como “la misteriosa corriente que fluye en la profundidad del alma humana” y, por supuesto, el al-

ma vista como un mar. En uno y otro caso, algo que sólo la música puede lograr: el fluir permanente, pasajero y a la vez eterno, de las olas. "Soy nativo de aquí, estoy enraizado aquí... por campos, marismas y arena que me son familiares, por las calles habituales, por los vientos típicos..." dice Peter Grimes al Capitán Balstrode, en el primer acto de la ópera, cuando éste lo insta a irse del pueblo. Benjamin Britten regresó a Suffolk desde Nueva York, adonde había viajado en 1939 y, cuando en 1951 fue nombrado como "Honorable Hombre Libre del Municipio de Lovestoft" (su lugar de nacimiento), su discurso de agradecimiento fue casi una cita de Grimes: "Suffolk con sus paisajes íntimos... sus marismas... con esos pájaros marinos salvajes, con sus grandes puertos y sus pequeños pueblos de pescadores. Estoy firmemente enraizado en esta gloriosa región. Y me lo probé a mí mismo cuando intenté vivir en alguna otra parte". En rigor, el mar de esos *Interludios marinos* de Peter Grimes es el que se ve desde la costa; el mar de un pueblo marino. Allí llegan los pescadores en el amanecer, allí suenan las campanas del domingo en la mañana, desde allí se ve la noche de verano con la luna reflejada en el agua agitada por el oleaje y la tormenta es la que desde el mar golpea la tierra. Allí, a la costa de Suffolk, volvió Britten en 1942. Había escapado de la guerra y volvía a ella huyendo de la distancia.

Ese mismo año le escribió una carta a su cuñado donde decía: "Encontré un verdadero punto de inflexión en mi obra". El primer contacto con el tema de Peter Grimes fue un poema de George Crabbe titulado "The Borough" (el municipio, o, con un sentido más cercano al lenguaje cotidiano en español, el pueblo). Crabbe era un nativo de Su-

ffolk y el texto fue leído por Britten y su pareja, el tenor Peter Pears, cuando estaban en Los Ángeles, a mediados de 1941. "Súbitamente me di cuenta de a dónde pertenezco y qué es lo que había perdido. Y también entendí que debía escribir una ópera", contó el compositor sobre esa suerte de revelación que lo llevó de vuelta a su tierra natal. Una vuelta inseparable de *Peter Grimes*, el verdadero punto de inflexión en su obra. Y en esa ópera, Britten toma partido en la vieja discusión acerca de la música y sus posibles cualidades descriptivas. Cuando habla de las personas y sus conflictos utiliza el texto. Cuando habla del mar, usa la música. No es la descripción del mar ni el remedo de las palabras que, finalmente, no podrían nunca nombrarlo del todo. El que suena es el mar detrás de la palabra mar, el de los crescendos y decrescendos, el de la tensión y la deriva, el del ritmo inevitable y a la vez inasible. El que tapa, aunque nunca del todo, los mástiles de los grandes naufragios.

EL TEMBLOR DE LADY DAY

Hay un gesto. En realidad no es sólo ése, pero el momento en que se muerde, apenas, el labio inferior y asiente, después de la entrada de Lester Young, condensa un mundo. Ese instante en que apenas sonrío y se la ve inundarse de algo tan cercano a la música –y sólo a ella– a partir de una frase de blues que Lester repite dos veces y que toca como si no hubiera ninguna otra cosa en el mundo, como si antes no hubiera tocado Ben Webster y no existiera nada que no fuera un sonido puro; ese latido, ese mínimo temblor que ya presagia a su voz, es Billie Holiday.

La filmación fue realizada en diciembre de 1957 en los estudios Columbia, para un programa de televisión. El tema es “Fine and Mellow” y esa escena, y todo lo que la sigue (ella cantando, los solos del trombonista Vic Dickenson, de Gerry Mulligan en saxo barítono, de Coleman Hawkins en el tenor y de Roy Eldridge en trompeta y siempre Billie Holiday comentando para sí, con pequeños gestos, cada una de las intervenciones), pueden verse y oírse fácilmente en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=TaPlyo51cr4>). Dos años después ella morirá, con 44 recién cumplidos. Hubo, al final, unas grabaciones –y un disco mítico, *Lady in Satin*– que todos discutieron. En esos registros finales, tan imperfectos como geniales, donde cada nota, a la manera del gato de Schrödinger, era a la vez muchas notas; donde el sonido proliferaba en dimensiones

múltiples, una cantante, Billie Holiday, trascendía cualquier idea anterior acerca de la belleza y la expresión. Esa voz era de una hermosura tal que se acercaba al terror. O lo contrario.

Su nombre era Eleanora Fagan Gough y nació en Filadelfia en 1915. Su madre, Sadie Fagan, tenía trece años y su padre, Clarence Holiday, quince. Él, que las abandonó apenas unos pocos meses después, era guitarrista y contrabajista y había tocado con la orquesta de Fletcher Henderson. Eleanora entró, a los diez años, en una escuela católica –de la que se escapó dos años después con ayuda de un amigo de la madre– y para ese entonces ya había sido violada. A los 12 años se mudó con su madre a Nueva Jersey y luego a Brooklyn. Allí colaboraba con ella en trabajos de ayuda doméstica, al principio, y luego comenzó a ejercer la prostitución. A los 15 cantaba en clubes y tres años después, el productor John Hammond, manager de Benny Goodman, simpatizante del Partido Comunista, luchador por los derechos civiles de los negros y gestor de su inclusión en la banda de su representado –banda blanca donde tocaron los negros Teddy Wilson y Charlie Christian–, escribió sobre ella en una columna que tenía en un diario. Y llevó a Goodman a verla. El clarinetista la incluyó como solista en su grabación de “Your Mother’s son-in-law”, realizada el 27 de noviembre de 1933.

Fue una vida veloz. En la mejor tradición de las grandes cantantes de blues, como Bessie Smith y Ma Rainey y, sobre todo, teniendo en el oído el sonido de Louis Armstrong, Billie Holiday ya era una celebridad antes de cumplir veinte años. Y en poco más de dos décadas desarrolló una de las carreras más extraordinarias del jazz. Cien años des-

pués de su nacimiento, varios sellos discográficos lo festejaron con ediciones conmemorativas, Cassandra Wilson le dedicó un disco y José James hizo lo propio en una producción artísticamente brillante. En las vidas trágicas, y la de Billie Holiday lo fue –y así lo contó en una autobiografía que, por supuesto, no escribió ella y que, posiblemente, tampoco dijera toda la verdad–, la anécdota corre el riesgo de suplantar aquello por lo que se la convoca. Es decir, ni su infancia, ni la prostitución, ni las adicciones, ni la muerte joven y desgarrada alcanzarían para hablar de otra cosa que de los dolores del mundo si no fuera por su voz, por su manera revolucionaria de interpretar, por el repertorio ejemplar (y ejemplarmente afín a sí misma) que eligió y por ese puñado de registros inigualables e indudablemente vivos más de medio siglo después, desde los fundacionales en los sellos Columbia, Brunswick, Vocalion y Okeh, hoy publicados por Sony –entre los que están los realizados, en estado de gracia, junto con los grupos que para ella reunía Teddy Wilson–, hasta los finales, en Decca y Columbia, pasando por su período en Commodore –allí grabó “Strange Fruit”, la canción que la revista *Time* entronizó en 1999 como la mejor del siglo– y su largo paso por los sellos de Norman Granz –hoy editados por Verve–.

Hay muchas canciones. Y hay más, mucho más, que una interpretación memorable. Frank Sinatra, cuya voz y estilo mal podrían asimilarse a los de Billie Holiday, decía sin embargo que ella era el ejemplo. Y es que nadie había logrado, como ella, apropiarse hasta tal punto de cada canción. Hacer que esas palabras pudieran significar tanto. “Un fruto extraño cuelga de los árboles del Sur galante./ Un cuerpo negro que se balancea en la brisa como en una pastoral/

los ojos saltones, la boca en una mueca/ el aroma dulzón de las magnolias y la carne quemada/ que a los cuervos les gusta picotear/ a la lluvia empapar y al viento balancear/ es el fruto de una amarga cosecha”, había cantado en 1939. Es posible que esa canción, escrita por Abel Meeropol, un maestro de escuela judío y comunista, haya sido la mejor del siglo XX. Lo que es seguro es que esa vez, como tantas otras, hubo una casualidad que cambió la historia para siempre.

Meeropol, que escribía canciones con el seudónimo de Lewis Allan, compuso su “Strange Fruit” luego de ver la foto de un negro linchado. La cantaba en los mitines políticos que hacían en el Café Society, un bar del Greenwich Village. Ese fue, también, el primer lugar fuera de Harlem donde cantó Billie Holiday. Meeropol le hizo escuchar su canción y ella no se entusiasmó demasiado. Sin embargo, consultó con sus músicos y dijo que podía hacerla, aunque no de esa manera “blanquita” –podría suponérsela, en esa primera encarnación, más cerca de las canciones de Kurt Weill y Bertolt Brecht que del blues–. El dueño del Café Society quería que Billie Holiday cerrara su show con esa canción. A oscuras y con apenas un foco sobre su cara. Ella la hacía en la mitad de su presentación. Alcanzaba. El café se llenaba. La revista *Time*, la misma que sesenta años después la llamó “la mejor del siglo”, publicó en ese momento una pequeña columna lamentando que la politización hubiera llegado al jazz y opinando que “Billie Holiday seguramente no entiende la letra que canta”. Otro gesto: los dientes apretados. Así cuentan que ella cantaba la historia de ese fruto extraño. Entendía la letra y la trituraba entre sus dientes y con los párpados entrecerrados. Y, qué duda cabe, la

canción nunca habría sido lo que fue sin ella cantándola de esa manera. El jazz no sería lo que es, en todo caso, sin esa mujer a la que llamaron Lady Day.

LA INTERZONA: WILLIAM BURROUGHS Y ORNETTE COLEMAN

“Intento expresar un concepto según el cual una cosa pueda ser traducida por otra. Pienso que el sonido tiene una relación mucho más democrática que la información, ya que no necesitamos de un alfabeto para comprender la música”, decía Ornette Coleman en una inusual entrevista realizada por Jacques Derrida y publicada en 1997, en el número 115 de la revista *Les Inrockuptibles*. El saxofonista que usó por primera vez la marca registrada *Free Jazz* como título de un disco donde su cuarteto y el de Eric Dolphy improvisaban simultáneamente, agregaba: “Trato de ser innovador, lo que no quiere decir ser más inteligente, ni más rico. No es una palabra, es un acto. En la medida en que no está hecho, no vale la pena hablar de ello”.

Ornette y Derrida hablaban, entre otras cosas, de la ausencia de una lengua original. Uno ignoraba las palabras de los esclavos que habían llegado a América, pero se reconocía en el ebonics hablado por los negros estadounidenses. El otro, hijo de judíos argelinos que hablaban francés, desconocía cualquier rastro de los idiomas originarios utilizados por sus supuestos antepasados, argelinos o judíos. Y uno y otro hablaban, naturalmente, de traducción. Había, en la charla, no obstante, dos temas tangenciales. Uno era la idea acerca de la música improvisada como un puzzle. Y