

DUKE ELLINGTON Y LA CULTURA DEL NEGRO AMERICANO

PARECE que Duke Ellington se ha ido del mundo siendo un ilustre, admirado, genial, popular desconocido. No ya por la pequeña barbarie de algunas necrologías españolas que le han despedido como al «gran trompetista» —sin duda por la asimilación inculta del «jazz» a la trompeta, por la confusión con otra imagen grande recientemente desaparecida, la de Louis Armstrong—, sino por una especie de descolocación de su figura, y eso es, a nuestro juicio, más grave dentro del universo del «jazz». El Duque no procedía de los bajos fondos de Nueva Orleans, ni de los cabarets de drogas, prostitución y «gangsterismo» de Chicago o Kansas City, que han producido tantos auténticos genios del «jazz»; no se había sumado a las corrientes liberadoras y anárquicas del «free». No era visiblemente doloroso ni patético. Es decir, no respondía a los modelos de Charlie Parker o de Bessie Smith. Sus giras por el mundo estaban patrocinadas por el Departamento de Estado, que le enviaba a África para que los negros que no han sido extraídos de su continente original vieran un ejemplo de músico negro —como envía a esos países embajadores o plenipotenciarios negros— mimado por la fortuna. Su gran homenaje al cumplir los setenta y cinco años —nació en abril de 1899— se celebró en la Casa Blanca, con Nixon participando en el «show» y con más o menos graciosos chistes acerca de su nombre y su presencia en la Casa Blanca —se llamaba Edward Kennedy, E. K. Ellington— y era, en fin, una gloria nacional asimilada.

Poco más puede necesitarse para no hacer coincidir los tópicos habituales del «jazz»-política con la música de Ellington y con su figura. De ahí a considerarle «integrado», o «asimilado», o «colaboracionista», por los grupúsculos del «jazz», sobre todo en Europa, que es donde más prevalecen los esquemas de este tipo, no hay ni un paso. Se franquea con demasiada facilidad. Por eso puede irse de este mundo sin ser realmente conocido.

Duke Ellington estaba en una línea mucho más importante, mucho más penetrante de lo que se cree, que consistió en considerar —o en pretender que se considerase— al negro como un ciudadano americano entero. «Lo que quiero hacer —decía— es la música del negro americano». Claramente: no de una negritud abstracta, sino la del negro influido e influyente dentro de un contexto de varias culturas. Si buscaba esa negritud en sus orígenes, en sus esencias, era para dar

más calor, o más sinceridad, o más veracidad, a la actualidad del negro americano. Esa actualidad era también su obsesión de músico: «La posteridad no me interesa, ni compongo para ella: lo que me interesa es que mi música suene bien en el instante mismo de ser ejecutada».

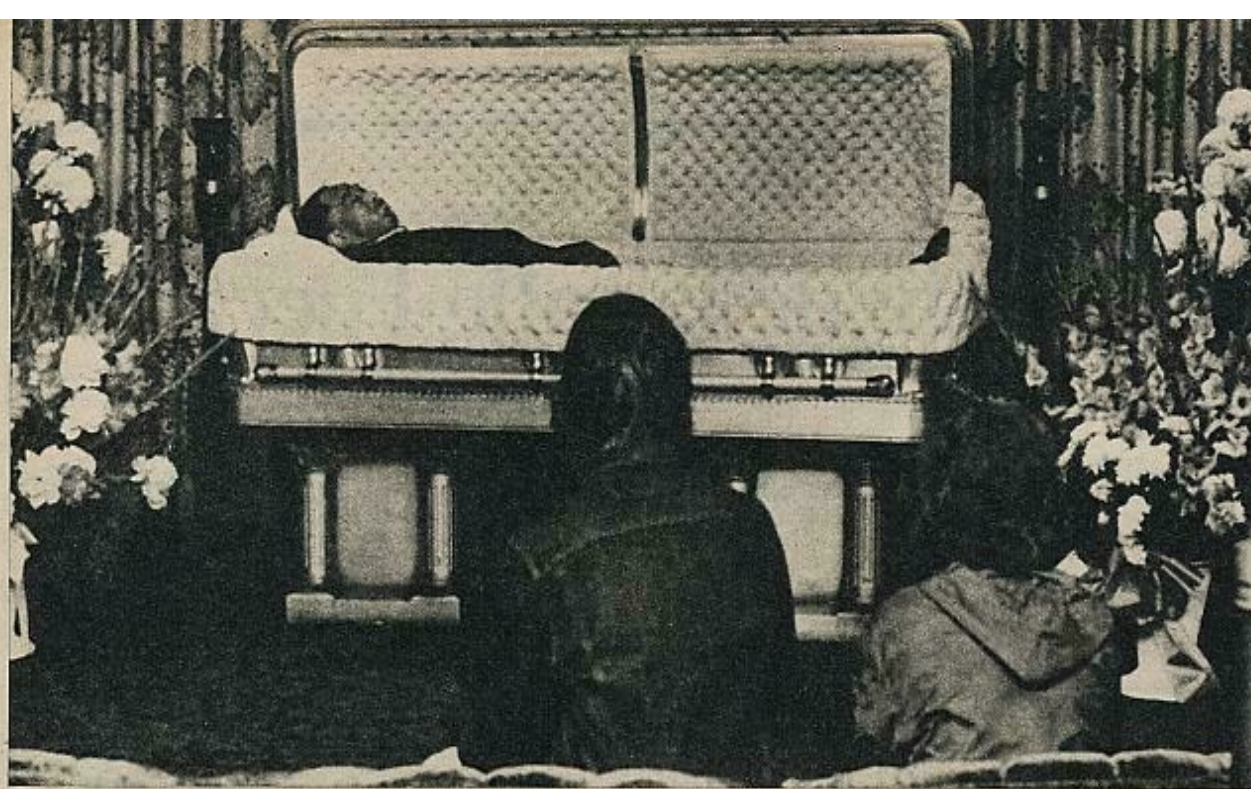
En este sentido, el Duque se ha adelantado en muchos años a temas que otros han acuñado después. El de la reivindicación de la belleza, de la hermosura de los negros, el «Black is beautiful», por ejemplo. En Duke Ellington era innato. Una reverencia por las formas, por la estética. Es decir, una respuesta a las acusaciones contra su raza. Si más tarde se han encontrado formas de afirmarse en las acusaciones y acentuarlas para demostrar que cierto pretendido primitivismo no es más que una forma de cultura diferente, Ellington se esforzó en un camino contrario, en el de demostrar que las acusaciones no eran justas, y que había belleza y elegancia en la raza negra: que las formas típicas de expresión del «ghetto» eran consecuencia del «ghetto» mismo, y que el «ghetto» es una creación opresiva del blanco dominante, pero que el negro, fuera de él, produce formas de belleza encajadas en la gran cultura americana y occidental en que está inscrito, sin renunciar por ello a sus bases propias. Parece que esto está entrañado en su propia biografía. Tenía conocimiento preciso de que sus antepasados directos estaban en el país desde 1619, en que fueron llevados a Jamestown, Virginia. Para Ellington, no era posible que al cabo de tres siglos de residir dentro de una cultura dominante, aun en situaciones de inferioridad, pudiese permanecer ajeno a ella; resistirse a esta influencia no podía significar ningún bien. Por el contrario, del cruce de las no sólo dos, sino muchas culturas del continente americano, debería salir una auténtica fecundidad. Quizá por estas alusiones al pasado de su familia, por unos modales educados, por un cierto atildamiento en el vestir, Ellington fue llamado Duque; y recibió este título a la edad de nueve años. Es una diferencia que hay que hacer con otros músicos de «jazz» a quienes el apodo de nobleza —King Olivier, King Cole, Count Bassie...— se les ha dado cuando eran ya grandes en la música y por serlo. El imaginario ducado de Ellington podía ser una burla, una ironía acerca de su refinamiento cuando era niño. El hecho de que él mismo lo asimilase y lo uniese a su nombre hasta formar parte definitiva de él explica también algo de su carácter.

Negro de Washington, hijo de un artesano relativamente acomodado, destinado a una carrera, Duke Ellington tenía unos instrumentos propios para combatir contra la discriminación racial, distintos de los que podían tener los negros de «ghetto» o los de los campos del Sur, sin dejar por ello de sentirlos como propios. En un principio quiso ser arquitecto y pintor: trabajó como dibujante industrial. No es difícil encontrar en esta formación algunas huellas o algunos antecedentes de lo que habría de ser su música: de la construcción y el equilibrio arquitectónicos, del ambiente o del paisajismo pictóricos (varias de sus composiciones evocan

títulos de color: «Mood Indigo», «Sepia panorama», «Black, brown and beige»). Pero su carrera fue interrumpida por la vocación de la música. La elección del instrumento es también significativa: el piano. Un instrumento noble y decididamente occidental. Una de las grandes aportaciones de Ellington al «jazz» fue la colocación del piano dentro de la orquesta. Otra, y decisiva, fue la orquesta misma. El piano había tenido grandes solistas negros, procedentes de la música de entretenimiento o de fondo, del piano de «saloon» o de cabaret barato, que habían hecho de un instrumento pobre, vertical y generalmente desafinado una ma-

Duke Ellington estaba en una línea mucho más importante, mucho más penetrante de lo que se cree, que consistía en considerar —o pretender que se considerase— al negro como ciudadano americano entero.





El Duque ha dejado al morir más de seis mil obras. Cifra cuya magnitud sólo se comprende bien si nos damos cuenta de que suponen un promedio de dos obras por semana en la biografía profesional de Ellington, que alcanza casi sesenta años.

ravillosa fuente de expresión; pero nunca había sido colocado bien en una formación de «jazz», y generalmente se utilizaba bien como base, para dar un ritmo, bien en algún pequeño solo. Ellington le hizo representar su verdadero papel. Pero antes creó la orquesta. Gustaba de decir «mi verdadero instrumento es la orquesta», y así era. Hasta él, la gran orquesta de «jazz» era un intento fallido, que o bien derivaba hacia la música de baile o servía de apoyo sonoro a un gran solista —como vino a pasar con su gran antecesor, Fletcher Henderson—; la verdad es que después de él la gran orquesta tampoco ha salido adelante en el «jazz» puro, y que en el mismo Ellington, cuando ha querido convertirse en sinfónica —como en los conciertos de «Harlem» o la «Suite de Liberia», a pesar de la riqueza de sus hallazgos— no ha dado el resultado que cuando ha tratado temas de «jazz» directo. Parece que el secreto de Ellington era la combinación de la improvisación. Ofrecía un tema a sus músicos —y hay que explicar, en primer lugar, que sus músicos fueron todos grandes, auténticos solistas—, les dejaba improvisar sobre él en los ensayos, les daba puntos de apoyo en su improvisación con el piano —les dirigía, realmente— y luego transcribía en partitura lo compuesto así. Podría decirse que Ellington improvisaba con la orquesta, como otros improvisaban con su instrumento. Improvisaba con sus músicos. Boris Vian —que también fue músico de «jazz», y crítico— decía que Ellington «suscitaba el talento». «Es la música de Ellington, pero es también la música de cada miembro de la orquesta; música auténticamente colectiva, pero de una colectividad inspirada por Ellington», escribe el clásico crítico de «jazz» Brandt.

De esta manera logró una riqueza inexistente hasta él en la mús-

ca de «jazz». La riqueza de toda la experiencia musical de los siglos anteriores, de los grandes creadores de Occidente, de la armonía y el contrapunto, se la regaló a la raza negra. Es tendencioso decir que Ellington se asimiló a las formas occidentales de la música, porque la realidad es que se apoderó de esas formas y las asimiló a ellas a las necesidades de expresión de la raza negra. Fueron el vehículo que no tenían hasta entonces. Y por él deslizo Ellington su seguridad de que «Black is beautiful»; y por él metió África en la música de «jazz». África estaba presente ya, claro es, por la tradición oral, por las canciones y por las simulaciones de instrumentos que habían transportado los esclavos hasta producir este sincretismo llamado «jazz». Pero Duke Ellington llegó más allá. El retorno a África se suele considerar como un movimiento iniciado en los años cincuenta y especialmente desarrollado hasta nuestros días por los «free»; con su afán por los acontecimientos a fecha fija, los historiadores del «jazz» suelen situarlo en el viaje a Kenya de Art Blakey y los Jazz Messengers, con el que se inicia una serie de obras «africanas». Sin embargo, el estilo «jungla» de Ellington es de 1924, como el «growl» —gemido, lamento, rugido: evocaciones de sonidos de jungla—, que luego —y hasta ahora— sería continuamente repetido en el «jazz». Ellington lo obtuvo de su trombonista Charlie Irviss, de su trompeta Bubber Miley. Ciertamente, la visión de África de aquellos años de Ellington no corresponde a la posterior: entonces era un continente dótilo, explotado, humillado, y la música del Duque está impregnada de nostalgia y sentimiento; en los años 50-60 comienzan a aparecer las independencias africanas, y los músicos de «jazz» las utilizan como una esperanza, como un arma de su propio

combate. Pero la base estaba en Ellington, como lo estuvo la creación del «jazz» afrocubano y de la preocupación por los países del subcontinente, a partir de la incorporación a la orquesta de Ellington del trombon portorriqueño Juan Tizol, en 1929, y de la creación de una obra no sólo inolvidable, sino continuamente repetida desde entonces: «Caravana».

Por eso es posible encontrar a Ellington en el principio de muchas cosas que han sido. No muy lejano a las doctrinas políticas de Garvey (el «garveyismo» fue un principio de «nacionalismo negro», incluso de separatismo), figura esencial de lo que se ha llamado el renacimiento negro en Estados Unidos: un renacimiento que parecía creer que el mundo estaba cambiando (para ellos) y que ciertas cosas de la trágica historia anterior no podrían suceder nunca más. Algunas de sus obras fundamentales, aunque menos populares, tienen títulos significativos: «New world A-coming», «Thing ain't what they used to be», precursores de lo que sería luego el «Change of Century» de Coleman o de «Thongs to come» de Gillespie. Pero el renacimiento negro lo marcó Ellington con sus creaciones orquestales, que eran, como dicen Philippe Carles y Jean-Louis Comolli («Free jazz/Black power», Editorial Anagrama, Barcelona, 1973) una respuesta a ciertos musicólogos blancos que se lamentaban de la «pobreza de las formas en el «jazz»»; con las más «sólidas referencias culturales: simulacro del clasicismo, rigor de escritura y ejecución, pulcritud, valorización de las formas, etcétera». Estas creaciones orquestales, esta creación de un universo sonoro desconocido hasta entonces y nunca reproducido bien por otros después, esta investigación continua de las formas sonoras, sabiduría en la combinación de elementos musicales, hallazgo de timbres nuevos, tratamiento de la or-

questa perfectamente original, son las bases que, junto a su inspiración melódica, hacen de Duke Ellington uno de los grandes músicos de nuestro tiempo (de todos los géneros y de todos los países). Con una aparente baza en contra suya: la supuesta facilidad de sus líneas melódicas hacía suponer que podían ser tocadas por todos. De esta manera, cualquier orquesta incorpora a su repertorio obras como «Mood Indigo» o «Koko», como «Caravana» (no de Ellington, sino de Tizol) o «Solicitud», o «Congra Brava», o «Perdido»; sobre todo, las composiciones de la época «mood», y de esta manera, Ellington se popularizaba por unas versiones indirectas, sentimentales, fáciles, ballables, cantables: cuando en realidad sus únicas versiones posibles eran las de su orquesta. Como todos los músicos de «jazz», la creación de Ellington era inseparable de la ejecución personal con su instrumento, y este instrumento era la orquesta (en el piano no pasó nunca de ser un buen pianista, pero nunca un virtuoso ni un creador: supo, como queda dicho antes, colocarlo definitivamente dentro del «jazz» y apoyarse en él para composiciones, para levantar a la orquesta, para improvisaciones; pero nada más).

Ha dejado más de seis mil obras. Cifra cuya magnitud sólo se comprende bien realizando que suponen casi una composición diaria durante veinte años de trabajo incasante. En realidad, su biografía profesional alcanza casi sesenta años: el promedio sería el de dos obras por semana. En 1916 formó su primer grupo y produjo su primera obra conocida, el «Soda Fountain Rag»: no ha cesado de trabajar prácticamente hasta su muerte. Si su aportación a la cultura negra es inmensa, no debemos circunscribirla a eso: lo que ha hecho, en realidad, es una aportación a la cultura universal desde su condición de negro americano. ■