

## ESTO ES JAZZ LATINO

### Una aproximación desde las ciencias humanas.

## THIS IS LATIN JAZZ

### An approach from the human sciences.

Pedro Alzuru<sup>1</sup>

#### Resumen

Desde principios del siglo XX, incluso antes, pero con mucha fuerza a partir de 1940, la música afroamericana del norte, el jazz, comenzó a fusionarse con los diferentes géneros de la música afrocaribeña, ahora esta fusión se va ampliando con la música de toda América (Centro, Sur, Hispana, Portuguesa, Caribe Francesa, Inglesa, Holandesa). Esta música, esta cultura proclama su espacio, es un género musical que nos habla de nuestra historia, de nuestro presente y de nuestro futuro, de las migraciones, de la nostalgia, de la integración, del mestizaje, del multiculturalismo, de la globalización, del cosmopolitismo, etc.

#### Abstract

Since the beginning of the 20th century, even before, but with great force from the 1940s, Afro-American music from the north, jazz, began to merge with the different genres of Afro-Caribbean music, now this fusion is expanding with the music from all over America (Central, South, Hispanic, Portuguese, French Caribbean, English, Dutch). This music, this culture proclaims its space, it is a musical genre that tells us about our history, our present and our future, about migrations, nostalgia, integration, miscegenation, multiculturalism, globalization, of cosmopolitanism, etc.

**Palabras clave:** Jazz latino, hispano, latino, música, cultura.

**Keywords:** Latin jazz, Hispanic, Latin, music, culture.

<sup>1</sup>Sociólogo, Caracas, UCV, 1979; Doctorado, París, La Sorbonne, 1984; Licenciado en Letras, ULA, 1989. Cargos anteriores: Coordinación Maestría en Literatura Latinoamericana, ULA; Coordinación Galería La Otra Banda, ULA; Coordinación Centro de Investigaciones estéticas, ULA; Dirección revista Estética, ULA Coordinación Doctorado en Filosofía, ULA; Profesor invitado: UCV, UC, UPEL-Caracas, ULA-Táchira Premio Estimulo a la Investigación, PEI-ONCTI: 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, ADG, PED, PEI-ULA. Cargo actual: Miembro del Consejo Directivo y profesor Doctorado en Ciencias Humanas, ULA. Coordinador del mismo desde mayo 2016 Coordinación Grupo de investigaciones estéticas y ciencias humanas, GECH, adscrito a HUMANIC, Humanidades, ULA (actual) Pasantías Postdoctorales: Université René Descartes Paris V, Roma II "Tor Vergata", CIPOST-UCV. Publicaciones: La sensibilidad finisecular (Joyce, Woolf, Pessoa), ULA, Mérida, 1993. Del ultrahombre al hombre común, Solar, Mérida, 1997. Elogio del hombre ordinario, ULA, Mérida, 1999. La ilusión erótica, ULA, Mérida, 2006. Ensayos en estética contemporánea, ULA, Mérida, 2007. Estética y contemporaneidad, ULA, Mérida, 2011. La estética y sus bordes (inédito).

## 1. Más de 12 millones de africanos

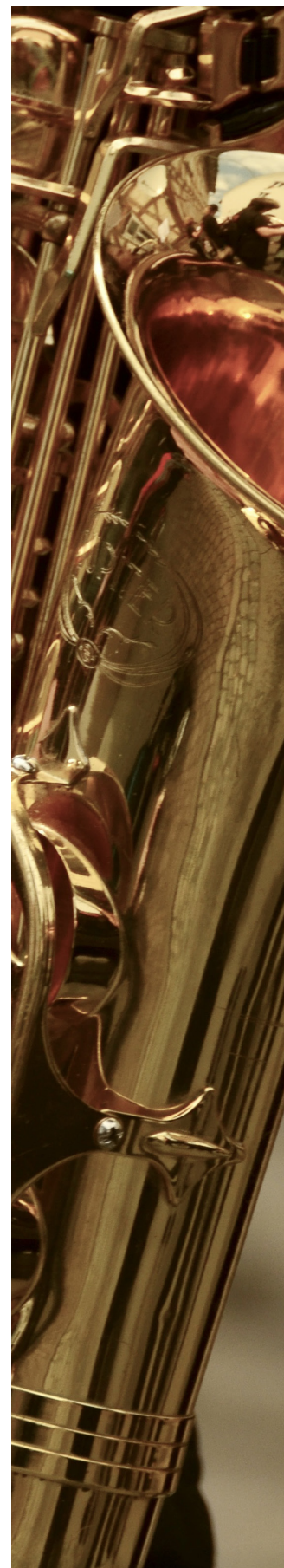
Más de 12 millones de africanos, según las estimaciones más conservadoras, fueron obligados a cruzar el Atlántico entre los siglos XVI y XIX y sometidos a esclavitud en toda América. La diáspora africana, antepasados de los afroamericanos, representa un tercio de la población americana actual. Con un porcentaje variable en todos estos países, estas comunidades hoy ejercen una fuerte influencia en la música y la cultura en toda América.

Uno de los aportes más importantes de esta población y su cultura al mundo globalizado de hoy es su música, en particular el jazz latino (latin jazz, jazz latino). Este género musical que tiene el potencial de dar singularidad (en su diversidad) e identidad (en permanente cambio) a esta población y a los amantes de su cultura, que nos produce tanto nostalgia como alegría, que es tanto académico como popular y al mismo tiempo, tan bueno para bailar como para escuchar.

Hoy los hispanos, los latinos, los sudamericanos, los caribeños también están en diáspora en Norte América, en Europa en todo el mundo. Esta música representa para ellos y para los amantes de su cultura, la banda sonora de su vida pasada y presente, de su saga en la modernidad.

Desde principios del siglo XX, incluso antes, pero con mucha fuerza a partir de los años 1940, la música afroamericana del norte, el jazz, comenzó a fusionarse con los diferentes géneros de la música afrocaribeña, ahora esta fusión se va ampliando con la música de toda América (Centro, Sur, Hispana, Portuguesa, Caribe Francesa, Inglesa, Holandesa). Esta música, esta cultura proclama su espacio, es un género musical que nos habla de nuestra historia, de nuestro presente y de nuestro futuro, de las migraciones, de la nostalgia, de la integración, del mestizaje, del multiculturalismo, de la globalización, del cosmopolitismo, etc.

Esta música ayuda a que los latinos tomen conciencia de lo que compartimos como cultura y a que un público más amplio la ame. Y a hacer así de la cultura latinoamericana algo real, más allá de las buenas intenciones, los discursos y el populismo. El fin intrínseco al que contribuye esta música es el de construir un mundo en el que América Latina juegue un papel más coherente con sus potencialidades. Un mundo con conciencia y práctica de su multiplicidad, que sabe que somos uno en nuestras diferencias, que sabe que no habrá una sociedad ideal y, en consecuencia, siempre debemos seguir tratando de construirla, sin suprematismos de ninguna clase.



El jazz latino tal como lo conocemos hoy tiene su origen en la década de 1940, hace unos ochenta años, a raíz del encuentro de músicos de jazz norteamericanos y músicos fundamentalmente cubanos y puertorriqueños, pero no sólo eso, ya que desde su origen ha sido un género abierto a múltiples fusiones. Si se nombra a Machito y Bauzá, Guillespie y Chano Pozo, Chico O'Farrill y Juan Tizol, no queremos decir que tengan la exclusividad de un fenómeno tan complejo como éste que implica un conocimiento mutuo entre los pueblos, más allá de los nacionalismos, los programas explícitos o implícitos de la política, los suprematismos étnicos, religiosos e ideológicos. Y antes de esto, de la trata de esclavos, el colonialismo, las culturas de África, Europa y América.

No tenemos ninguna duda de que estas relaciones comenzaron mucho antes, por ejemplo, está documentada la llegada a Norte América y Europa de géneros musicales como el tango argentino, el corrido mexicano, la biguine de las Antillas francesas, el calipso trinitario y otros ritmos latinos desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Pero queremos limitarnos aquí al fenómeno del jazz latino. Lo mismo podemos decir de las dos ciudades que marcaron su origen, Nueva York y La Habana, no nos cabe duda de que hechos paralelos, aún por estudiar, ocurrieron en otros escenarios. Es, sin embargo, innegable, hasta el día de hoy, señalar los epicentros de este fenómeno social total en Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico, así como es innegable que durante el siglo XX y hasta el XXI, el fenómeno se ha globalizado y hoy encontramos intérpretes de jazz latino en todas partes de América, Europa, África, en todos los rincones del mundo. Si originalmente esto podía limitarse a Nueva York, al bebop y al mambo, hoy el género asume con todo su potencial el nombre de jazz latino.

Sin embargo, con los límites entre géneros, ya en el ámbito estrictamente musical, tampoco podemos ser muy ortodoxos, encontramos aquí piezas estructurantes de cubop, mambo, pop, funk, danzón, bolero. Pero todo esto está indisolublemente ligado al jazz latino. Lo mismo puede decirse de la relación entre la salsa y el jazz latino, especialmente si los músicos son en gran medida los mismos. Sin embargo, estos músicos explican su intención de grabar piezas o discos, ya sea de salsa o de jazz latino, sabiendo que no están haciendo lo mismo, teniendo claro que se trata de dos escenarios y sin querer abandonar ninguno de los dos.

Este es uno de los aspectos más interesantes del género, el ser a la vez culto y popular, previendo una clara estrategia de legitimación sin dejar de servir a su público original, los latinos de los barrios de clase trabajadora de Nueva York, Cuba, Puerto Rico, toda la región del Caribe y más allá. Deseando hacer que el melómano escuche atentamente, como lo merece un concierto en los escenarios más prestigiosos del mundo, sin quitarle las ganas de bailar. Alimentando la melancolía de las diásporas puertorriqueña, cubana, venezolana, en todo el Caribe y en toda América mientras celebramos la vida, contra todo racismo, contra las dictaduras, contra la xenofobia, contra el apartheid disfrazado de democracia o socialismo.

## 2.- Un género musical común a toda América Latina y el Caribe

Un género musical común a toda América Latina y el Caribe, incluyendo todo el Caribe de habla española, inglesa, francesa y holandesa, las Guayanas de habla inglesa y francesa, así como la creciente y significativa población hispana de América del Norte, no ha existido, aunque encontramos similitudes que recorren toda la música producida por estos pueblos, ya sea por la influencia europea común, ya sea por el origen indígena común de los pueblos americanos, ya sea por la inmigración africana que pobló el continente debido a la trata de esclavos entre los siglos XVI y XIX.

Estas características generales se distribuyen por regiones y no ocupan de la misma forma todo el territorio. Tenemos regiones donde la influencia africana es mayor y por tanto predominan ritmos y melodías con este origen como en la música caribeña y el jazz norteamericano. Lo mismo ocurre con la música de origen indígena de los pueblos americanos como en la música folklórica mexicana, peruana, boliviana, en algunos países centroamericanos, etc. El gusto compartido por la música de origen europeo, llamada clásica o moderna, también se limita a ciertos sectores sociales urbanos en países con alta migración de este origen.

Hubo personas y acontecimientos, músicos y modas que intentaron componer a partir de melodías y ritmos prevalecientes en toda la región. Es el caso de un episodio como el de Louis Moreau Gottschalk, compositor y virtuoso pianista estadounidense que recorrió el mundo interpretando sus propias obras.

Gottschalk nació el 8 de mayo de 1829 en Nueva Orleans de padre judío inglés de Londres y madre criolla blanca de la isla de Santo Domingo (ahora Haití). En 1841 viajó a París para completar su educación musical. No fue admitido en el Conservatorio, ya que su solicitud fue rechazada por el profesor Pierre Zimmermann, quien lo criticó por "sus orígenes salvajes".

En diciembre de 1852 tomó el barco desde Le Havre hacia los Estados Unidos. El 11 de febrero de 1853 dio su primer concierto en Nueva York, que fue un gran éxito. Este es el primero de una larga serie de conciertos en Estados Unidos, Cuba y Canadá. De 1857 a 1862 estuvo en el Caribe. Vive en Cuba, Puerto Rico, Guadalupe, Martinica, Venezuela, Guyana y Brasil para componer y dar conciertos.

Murió el 18 de diciembre de 1869, en un hotel de Tijuca, cerca de Río de Janeiro, probablemente de apendicitis y como consecuencia de los tratamientos de la época para tratar la sífilis. Antoine François Marmontel en su libro *Les Pianistes célèbres* (1878), escribe:

Es imposible no reconocer una individualidad muy marcada en estas composiciones, donde el ingenio de la idea, la elegancia de las armonías casa ritmos de un encanto muy particular, de una obstinada persistencia; estas lánguidas melodías criollas, estas danzas rítmicas negras dieron a las composiciones de Gottschalk un sabor de terruño, un perfume particular, un acento de color local de autenticidad incontestable.

Gottschalk es uno de los primeros compositores americanos y precursor del ragtime y el jazz. Por tanto, perfecto trasfondo de lo que estamos hablando. A partir de entonces, con el aumento de los viajes a través de América, los intercambios culturales y las comunicaciones, luego con la aparición de los modernos medios de comunicación, la radiodifusión, las diversas técnicas de grabación y reproducción musical, los movimientos de los músicos, poco a poco lo que aparentemente tenía que suceder sucedió. Desde principios del siglo XX los intercambios se intensificaron y casi tan pronto como el jazz de Nueva Orleans se extendió por Estados Unidos, las melodías latinoamericanas comenzaron a escucharse y popularizarse.

La anexión por Estados Unidos de parte del territorio de México, así como de las islas de Cuba y Puerto Rico, marca en consecuencia el inicio del “toque” hispano que hoy caracteriza claramente la cultura norteamericana y el jazz. El éxito de canciones como El manisero en los años 30 abrió el camino para el encuentro de músicos de jazz y músicos latinoamericanos en la década siguiente: las composiciones del puertorriqueño Juan Tizol para la orquesta de Duke Ellington, la formación de La orquesta de Francisco Raúl Gutiérrez Grillo, Machito y sus afrocubanos, con arreglos de su cuñado Mario Bauzá, el encuentro y colaboración entre el conguero Chano Pozo y Dizzy Gillespie, las composiciones y arreglos para estas orquestas y otras dirigidas por Arturo Chico O’Farrill. Esto se enmarca en un fenómeno más amplio, la formación de comunidades de migrantes hispanos o latinos, particularmente las de origen mexicano, puertorriqueño y cubano, pero también de otros países latinoamericanos.

Así nació el fenómeno musical que hoy llamamos jazz latino (latin jazz o jazz latin). A partir de los años 40 y hasta nuestros días, músicos de todo el continente americano se han encontrado produciendo este género musical que hoy puede presumir de ser la banda sonora de todos los pueblos latinos, incluido todo el Caribe, como ya hemos señalado, e incluida España y Portugal, además de los caribeños de habla inglesa, francesa y holandesa, también se encuentran en esta expresión musical que transmite sus alegrías y sus deseos, que además de satisfacer sus oídos, también los invita a bailar, les transmite el sentimiento popular y cosmopolita de su cultura.

Hoy el jazz y los más diversos géneros de estos países y regiones se encuentran y fusionan en el jazz latino. Afortunadamente quedan los defensores de los géneros autóctonos, los amantes del jazz al estilo Nueva Orleans y otros subgéneros, los defensores de la bomba y la plena, el son, la rumba y el bolero, el tango y la milonga, el joropo y el merengue, la cumbia y el vallenato, etc., etc., no nos olvidamos de muchos otros géneros, hay muchos en todos estos países que se funden en este formato cada vez más enriquecedor. La “búsqueda de las raíces” no impide ni excluye la fusión. Hoy el jazz latino se ha vuelto global, sus compositores e intérpretes se pueden encontrar en los cuatro rincones del mundo. Los mejores músicos quieren tenerlo en sus manos y los melómanos más exigentes, así como el público general, lo disfrutan.

Latinos de segunda y tercera generación, blancos o negros, nacidos en Estados Unidos; músicos norteamericanos blancos o negros que se interesan por el jazz latino y se dedican a él de forma temporal o permanente; Latinos (en el sentido más amplio, incluidos caribeños lingüísticamente diversos, brasileños, de toda América Latina, de Europa) que llegaron más recientemente debido a una migración forzada por motivos políticos, económicos, etc.; Africanos que no tienen problemas para adoptar las formas del jazz latino, porque encuentran allí, como era de esperar, elementos que les resultan familiares. Composiciones originales o versiones de canciones de otros géneros como jazz tradicional, rock, pop, música popular latinoamericana o norteamericana. Encontramos una gran diversidad de orígenes y tendencias en esta música que ya en los años cuarenta del siglo pasado animaba las pistas de baile y bares de ambas costas de Estados Unidos y de las capitales del Caribe, anticipándose a la cultura occidental contemporánea donde lo religioso, lo étnico, lo lingüístico, las diversidades ideológicas, de género y sexuales significan expansiones sin precedentes para la democracia.

Cuando los Beatles exigieron durante su primera visita a EE. UU. a las autoridades norteamericanas que la entrada a sus conciertos no fuera discriminatoria, hacía ya al menos dos décadas que en la noche neoyorquina, en estos bares y discotecas, el jazz latino favorecía el encuentro de pluralidades.

### **3.- El jazz latino comenzó oficialmente en la década de 1940**

El jazz latino comenzó oficialmente en la década de 1940, sus orígenes se pueden rastrear antes, pero —como se ha señalado— es en esta década donde se encuentran sus protagonistas fundadores, quienes mezclaron explícitamente los formatos musicales del jazz y la música caribeña. En esta primera generación están Juan Tizol (1900 - 1984), Machito (1909 - 1984) y Mario Bauza (1911 - 1993), Dizzy Gillespie (1917 - 1993) y Chano Pozo (1915 - 1948), Chico O'Farrill (1921 - 2001) y otros.

En el ambiente febril del jazz de aquellos años, tanto en sus orígenes, Estados Unidos, como en otras partes del mundo, Europa, América Latina, donde había llegado tempranamente por caminos diferentes, debido a la presencia de músicos norteamericanos, militares o no, antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, acompañando a diversas compañías americanas presentes en ambos continentes, por su influencia en los músicos que de cierta manera (viajes a Estados Unidos, conocimiento de su música que se difundió a través de la expansión del uso de los medios modernos de comunicación, particularmente la radio), estuvieron expuestos al jazz y a la cultura estadounidense en general. Ya estábamos en plena globalización, pero aún no se había popularizado el término.

En los años 60 íbamos a hablar de "la invasión del rock", de que los gustos musicales se iban a homogeneizar, de que las expresiones musicales de los pueblos latinos desaparecerían bajo la influencia anglosajona; este no fue el caso. En cualquier caso "la angustia de las influencias" es un fenómeno que tiene sus ventajas y desventajas, no todo es negativo en las influencias, la evolución cultural artística de los diferentes países y culturas, así como la de los pueblos, no se entendería sin influencias. Pero no queremos desviarnos ahora de nuestro tema, que ha sido mucho menos tematizado, el fenómeno opuesto, es decir, la influencia de la cultura latinoamericana, en particular de su música, en la de América del Norte y Europa.

Sin embargo, estamos lejos de creer que esta influencia sea tan masiva como la contraria y que, en el mejor de los casos, no esté cargada de prejuicios.

Este es el caso del californiano de origen sueco Callen Radcliffe Tjader Jr. (1925 – 1982) más conocido con el nombre de Cal Tjader, músico de jazz estadounidense considerado como el músico de jazz latino que, no siendo de origen latino, alcanzó más éxito. Tjader exploró diversos estilos dentro del jazz sin dejar, a lo largo de su carrera, de interpretar música del Caribe y América Latina.

Tocaba principalmente el vibráfono, pero también tocaba la batería, bongos, congas, timbales y piano. Trabaja con muchos músicos de diversas culturas y frecuentemente se le asocia con el desarrollo del rock latino y el acid jazz. Aunque la fusión del jazz con la música latina se conoce comúnmente como jazz latino, las piezas de Tjader se mueven libremente entre los dos estilos. Su premio Grammy en 1980 por el disco *La Onda* va bien corona una carrera de más de cuarenta años.

Sólo unos años más joven que los ya nombrados iniciadores del jazz latino y a los que perfectamente puede sumarse. ¿Qué motivó al joven Tjader, en los años 1940, destinado como músico a ser una estrella del rock o del country o del jazz tradicional, a convertirse en percusionista, particularmente vibrafonista, de jazz latino? No se trata de especular, de entrar en el túnel del tiempo para saber exactamente qué lo motivó, sino de comprender que las relaciones entre diferentes culturas trascienden las políticas culturales explícitas. Estados Unidos, como potencia en ascenso, tenía obviamente una política cultural, dentro de la cual estaba su música, pero no los nacientes estados latinoamericanos, después de siglos de colonialismo y dictaduras y con democracias nacientes que ni siquiera hoy han logrado establecerse y consolidarse.

Se trata de comprender las relaciones más complejas que se establecen entre personas de diferentes culturas, en este caso artistas y músicos, entre los que se encuentran tanto estrategias de homogeneización como de diferenciación, cuestiones de “gustos y colores” que no por ser más subjetivas deben ser puestas a un lado. Afortunadamente, los intercambios y las influencias se establecen en los bares y discotecas, en los conciertos, en la recepción de obras “ajenas”, a través del comercio, el intercambio de cosas y entre personas, y no sólo por quienes planifican y ejercen los poderes políticos, comerciales y culturales. Esto sucedía en aquella época, todavía hoy ante nuestros ojos y no lo percibimos, o más exactamente, preferimos hablar de planificación y gerencia.

Este es otro aspecto enriquecedor que involucra al jazz latino a lo largo de su historia. Esta complejidad y riqueza también se ilustra en el recorrido de un músico como Leandro “Gato” Barbieri (1932 - 2016), quien fue un saxofonista argentino de jazz que se dio a conocer durante el movimiento del free jazz de los años 1960 y que también es conocido por sus grabaciones de jazz latino de los años 1970.

Adquirió notoriedad mundial tras su actuación en el Festival de Jazz de Montreux y tras su contribución, en 1972, a la banda sonora de *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci (bajo la dirección de Oliver Nelson). Pudo haber seguido la fuerte tradición del tango en su país de origen o la de sus compatriotas Astor Piazzola (1921 – 1992) y Lalo Schifrin (1932), habiéndose formado, entre otros, con el propio Schifrin, se sumergió, por el contrario, en una investigación personal que lo llevó a fusionar el tango y otros géneros musicales latinoamericanos (brasileño, boliviano, afrocubano) con las vanguardias del jazz de los años 60 y 70 del siglo pasado, lo que lo convirtió en uno de los más famosos jazzistas argentinos y latinoamericanos, para participar en obras musicales tan conocidas como la banda sonora de la citada película y para realizar una discografía original como líder y en colaboraciones con importantes intérpretes de jazz como Carla Bley, Paul Haines, Gary Burton, Don Cherry, Charlie Haden y otros.

Al acercarnos al mundo del jazz latino, notamos desde el principio, sin negar la multiplicidad y globalización que caracterizan actualmente a este género, tres orígenes predominantes entre sus protagonistas: puertorriqueños, cubanos y norteamericanos. Entre los puertorriqueños se debe tener en cuenta la siguiente particularidad: un puertorriqueño de los Estados Unidos (Stateside Puerto Ricans), es un ciudadano americano nacido en Puerto Rico o en uno de los estados de los Estados Unidos de América, de padres de origen puertorriqueño, y que vivió una parte fundamental de su vida en alguno de los estados de los Estados Unidos o en Washington D.C. Pero también hay que contar con los puertorriqueños que nacieron en la Isla, o que aun habiendo nacido fuera, pasaron allí la mayor parte de su vida y, por tanto, su desarrollo musical está ligado a la isla.

Los puertorriqueños representan el 9% de la población latina en Estados Unidos y el 1,5% de la población total de la nación norteamericana. Aunque el censo estadounidense de 2010 estimó el número de puertorriqueños que viven en Estados Unidos en aproximadamente 4,6 millones, las estimaciones de 2012 muestran que su población había aumentado a más de 5 millones. Mientras que la población que queda en la isla ronda los tres millones y medio. Los nuyoricans, los puertorriqueños de Nueva York constituyen una cultura particular, originaria de la diáspora de este país insular o Estado Libre Asociado de los Estados Unidos.

Philippe Bourgois, antropólogo que ha estudiado a los puertorriqueños que viven en las grandes ciudades, cree que: "la comunidad puertorriqueña es víctima de una pobreza basada en la marginación social debido a la transformación de Nueva York en una ciudad global"(2). La población puertorriqueña de East Harlem y Nueva York en general sigue siendo la más pobre de todos los grupos de inmigrantes en las ciudades estadounidenses. En 1973, aproximadamente el 46,2% de los inmigrantes puertorriqueños en East Harlem vivían por debajo del umbral federal de pobreza. La lucha por encontrar trabajo legítimo y viviendas asequibles sigue siendo relativamente débil, y la implementación de políticas públicas del gobierno por los puertorriqueños sigue siendo relativamente inconsistente. La comunidad puertorriqueña de Nueva York ayudó a crear la música hip hop y tiene muchas formas de música latina, incluida la salsa y el estilo libre. Los puertorriqueños en Nueva York crearon su propio movimiento e instituciones culturales como el "Nuyoricans Poets Café".

La ciudad de Nueva York también se convirtió en la meca de la música free style en la década de 1980, de la cual los cantantes y compositores puertorriqueños fueron una parte integral. La influencia puertorriqueña en la música popular continúa hasta el día de hoy, abarcando a artistas de fama mundial.

La relación de nostalgia e idealización que esta cultura mantiene con la isla se ha convertido en prototípica de la relación que la diáspora latinoamericana mantiene con sus diversos orígenes, una nostalgia aparentemente paradójica si comparamos sus condiciones de vida en la metrópoli y el hecho de que este sentimiento no conduzca a un retorno al origen.

Esta paradoja aparente quizá esté sintetizada en el título de una canción de Ismael Rivera (1931 – 1987), el sonero más famoso de la isla: De todas maneras rosas, una composición de "Tite" Curet Alonso (1926 – 2003), famoso compositor puertorriqueño-estadounidense de más de 2.000 canciones de salsa, boleros y baladas románticas. La canción, como tantas otras, hace referencia a una mujer, pero define, para nosotros, la relación del músico antillano con la metrópoli, a pesar de la discriminación, de las condiciones sociales desfavorables, le trae las rosas que significan sus canciones, sus composiciones, sus grabaciones, sus intervenciones públicas, etc.

Así lo ha hecho uno de los músicos nuyorriqueños más influyentes, Eddie Palmieri, aún en plena producción. Nacido en Nueva York en 1936, de padres puertorriqueños de origen corso. Estudió piano hasta los 30 años. Tocaba percusión en una banda latina, a la sombra de su hermano mayor Charlie, quien durante mucho tiempo había sido un exitoso pianista y director de banda. En 1958 obtuvo su primer compromiso importante con Tito Rodríguez con quien permaneció hasta 1960. Formó su orquesta "La Perfecta" que dirigió hasta 1968 y en la que también incluía a Herbie Mann y Cal Tjader. Posteriormente su atención se centró en la fusión y la salsa. Por sus composiciones de salsa a gran escala, se le ha llamado el Duke Ellington del género. Como pianista se inspiró en Bud Powell y más tarde en McCoy Tyner. Eduardo Palmieri es reconocido como uno de los artistas más innovadores en la historia de la música hispana y uno de los pioneros de la salsa y el jazz latino. Ha ganado ocho premios Grammy en catorce nominaciones: mejor álbum de jazz latino 2007 y 2006, mejor álbum de salsa 2001, mejor álbum tropical tradicional 1988, 1986 y 1985, mejor grabación latina 1977 y 1976. Y sigue produciendo maravillas.

Emblema de la identidad nuyorriqueña, es también Raymond Barreto Pagán, mejor conocido como Ray Barretto (Nueva York, 1929 - Nueva Jersey, 2006), percusionista y director de orquesta estadounidense de origen puertorriqueño, y uno de los más notables compositores, intérpretes y músicos de Jazz latino, particularmente en los géneros del jazz afrocubano, salsa, boogaloo y pachanga. Sus congas se han escuchado en cientos de discos, tanto de jazz latino como de música tropical.

Ray Barretto a lo largo de su carrera como percusionista, tocó una amplia variedad de estilos de música tropical y jazz latino. Su primer éxito, "El Watusi", fue grabado por su grupo Charanga Moderna en 1962, convirtiéndose en la pachanga de mayor éxito en Estados Unidos. A finales de la década de 1960, Barretto se había convertido en uno de los principales exponentes del boogaloo y de lo que más tarde se conocería como salsa. No obstante, muchas de las grabaciones de Barretto permanecerían arraigadas en géneros más tradicionales como el son cubano. Barretto, un maestro de la jam-session, fue miembro de la Fania All-Stars durante mucho tiempo.

Su éxito continuó hasta la década de 1970 con canciones como “Cocinando” e “Indestructible”. Su último álbum para Fania Records, Soy dichoso, fue lanzado en 1990. Luego formó el conjunto de jazz New World Spirit y continuó de gira y grabando hasta su muerte en 2006.

#### 4.- Un hecho fundacional del jazz latino fue el encuentro Gillespie - Pozo.

John Birks Gillespie conocido como Dizzy Gillespie, nacido en Cheraw (Carolina del Sur) el 21 de octubre de 1917 y fallecido el 6 de enero de 1993 en Englewood (Nueva Jersey), es un trompetista, cantautor y director de orquesta de jazz estadounidense. Es uno de los trompetistas más importantes de la historia del jazz y una de las figuras fundadoras del estilo bebop y contribuyó a introducir los ritmos afrocubanos en el jazz.

Chano Pozo (7 de enero de 1915, La Habana, Cuba – 2 de diciembre de 1948, Nueva York, Estados Unidos) fue un percusionista y compositor cubano que contribuyó significativamente a la fusión del jazz y la música afrocubana. De nombre real Luciano “Chano” Pozo González, huérfano de madre a los ocho años, fue sin embargo un compositor y percusionista inspirado. Introducido en los ritmos religiosos tradicionales de la sociedad secreta abakuá, irrumpió en el mundo del jazz en Nueva York a principios de los años 40. Introducido por Mario Bauzá, tocó en los grupos de Dizzy Gillespie y Charlie Parker con quienes fusiona el jazz y los ritmos afrocubanos a través de temas que se han hecho famosos, como Manteca, Blen Blen Blen, Tin tin deo...

Manteca es uno de los primeros temas fundacionales del jazz afrocubano. Coescrito por Dizzy Gillespie, Chano Pozo y Gil Fuller en 1947, se encuentra entre las grabaciones más famosas de Gillespie (junto con la anterior Night in Túnez) y es “uno de los discos más importantes jamás realizados en los Estados Unidos”, “Manteca fue la primera pieza rítmica basada en clave que se convirtió en un estándar de jazz”, según Gary Giddins de la revista Village Voice (3)

Estos dos músicos participaron en un histórico concierto el 29 de septiembre de 1947 en el Carnegie Hall de Nueva York, histórico no porque alguien así lo decretara sino por sus consecuencias en la historia tanto del jazz y del jazz latino, de la cultura musical, de la cultura en general. Desde entonces. En este acontecimiento cristalizan una serie de otros acontecimientos, encuentros, acercamientos que se produjeron simultáneamente en varios lugares, en Nueva York y en otras ciudades de la costa Este, pero también en la costa Oeste, en La Habana y en otras ciudades del Caribe y América Latina. Este concierto es el centro de una colaboración de apenas quince meses, la de Gillespie y Pozo, que simboliza el encuentro entre músicos afroamericanos del Norte y del Sur, el encuentro entre músicos de todas partes que se admiran y sienten al tocar juntos que están haciendo algo bueno.

Pero las cosas son más complejas, desde el principio, sin que este encuentro y estos personajes sigan siendo centrales, si son el símbolo de algo es de un encuentro que comienza mucho antes. Cabe señalar, por ejemplo, que la orquesta de Duke Ellington contaba desde 1930 con la presencia del trombonista y compositor puertorriqueño Juan Tizol, quien había llegado a Nueva York procedente de Puerto Rico una década antes, quien compuso entre muchas otras piezas Caravana y Perdido, muchas veces atribuidas solo a Ellington, piezas que con el tiempo se convirtieron en estándares del jazz y del jazz latino. Una reunión que continúa hasta hoy y que no tiene signos de debilitarse, al contrario, se expande cada vez más.

Si en ese momento debemos hablar de cubop, es decir la fusión entre el bebop desarrollado por Gillespie y otros músicos norteamericanos con la música cubana, hoy sería limitado, por eso la etiqueta jazz latino, en vez de latín jazz o jazz latín, se ha destacado porque define correctamente el fenómeno, la fusión entre el jazz y la música latina, en el sentido más amplio que se le puede dar a los dos géneros.

Tanto es así que a la luz de las investigaciones sobre el origen del jazz en Nueva Orleans a finales del siglo XIX y principios del XX, tendríamos que decir que el jazz nació mestizo. El encuentro de la multiplicidad, con todo y el predominio de elementos de origen africano, esto es lo que se constata. Esta ciudad, y todo el estado de Luisiana, había estado bajo dominio español y luego francés y eventualmente pasó a formar parte de los Estados Unidos tal como lo conocemos hoy, pero también recibió una migración constante desde las islas del Caribe ya de por sí un archipiélago de la diversidad, y de toda América, Europa, Asia.

Lo mismo puede decirse del jazz latino, quizás con más razón, si el jazz tuvo, desde sus inicios, un "toque hispano" tal fue el consejo que Jelly Roll Morton -uno de los creadores del jazz- dio a sus músicos y alumnos, ¿qué podemos decir del jazz latino, encuentro de músicos y público de todos los orígenes en la Nueva York de los años '40 del siglo XX?

La base rítmica de un grupo de jazz latino está compuesta por la conga o tumbadora, bongos y timbales, instrumentos afrocubanos, sin olvidar las maracas, la clave, la marimba, la campana, el tambor, etc. Pero hoy, y desde los años 1940, encontramos magníficos congueros, bongoseros y timbaleros de otros orígenes; toda la riqueza de la percusión afroamericana, puertorriqueña, dominicana, venezolana, colombiana, peruana, etc., existe y poco a poco se va sumando al jazz latino. Por otro lado, su riqueza no se limita a la percusión, sus intérpretes destacan en todos los instrumentos, en la composición, en los arreglos, en la dirección. Por esto se puede decir que este género musical nace del encuentro de la diversidad y se nutre de ella.

Desde la década de 1930, probablemente antes con tangos y corridos, las canciones latinoamericanas comenzaron a escucharse en Estados Unidos, el pregón cubano El Manisero, con la orquesta Don Azpiazu e interpretado por Antonio Machín, fue el primer gran éxito. En ese contexto, un buen número de músicos latinos probaron suerte en la Gran Manzana, entre ellos Mario Bauzá, contratado por la orquesta de "Cab" Calloway en 1939. Tocó el clarinete, la trompeta y se convirtió en arreglista de la orquesta, fue gracias a él que en esta ingresaron el bongosero "Mulatón" Rodríguez y el joven trompetista "Dizzy" Gillespie. Un año antes, Gillespie ya había conocido los ritmos cubanos y la clave cuando conoció al flautista Alberto Socarrás, con quien tocó en el Savoy Ballroom. La presencia de estos músicos quedará constatada en las grabaciones de la orquesta de Calloway entre 1938 y 1940.

Casi simultáneamente, a mediados de 1940, Machito, cuñado de Bauzá, dejó la orquesta Siboney con el deseo de formar su propio grupo. El mismo año debutó en Nueva York con un grupo de diez músicos. Bauzá dejó la orquesta de Calloway para incorporarse a la de Machito y, como arreglista de la orquesta, introdujo cambios como la contratación de jazzistas estadounidenses como el saxofonista Freddie Skerritt y el trompetista Bobby Woodlen.

El grupo así formado tocó por primera vez el 3 de diciembre de 1940 en el Park Palace de la 5ª Avenida, siendo Gillespie uno de los espectadores habituales del club. Unos años más tarde, en 1946, el conguero Diego Iborra y su amigo, el bongosero Billy Álvarez, dejaron la orquesta con la que tocaban en California y se fueron a Nueva York, en cuanto pudieron asistieron al Three Deuces, el club donde Bird y Dizzy estaban reinventando el jazz con el bebop, los dos percusionistas expresaron su deseo de integración y fueron invitados a sesiones improvisadas por los dos jazzistas. Al Haig, Max Roach y Curley Russell también se unieron al grupo, y se realizaron sesiones improvisadas durante varias noches. Comienza o se intensifica así el acercamiento entre estos músicos insertos en tradiciones diferentes, pero con la intuición de estar en el origen de otra.

En medio de este movimiento, Dizzy le pidió a Bauzá que le recomendara otro percusionista y este le presentó a Chano Pozo, quien recién llegaba a Nueva York a principios de 1947, acompañando a Miguelito Valdés, con el prestigio que traía de La Habana, de percusionista y compositor excepcional quien, sin conocimientos musicales teóricos, se vio obligado a pedir a otros que transcribieran sus composiciones.

El encuentro es histórico. Chano aporta un dominio desconocido con la conga. Los músicos negros norteamericanos habían perdido la música y los instrumentos de sus antepasados, prohibidos por sus amos esclavistas, las actuaciones de Chano y otros percusionistas tocaron esta sensibilidad latente. El encuentro no fue fácil pero los meses siguientes cambiarían la historia de la música americana, no sólo del norte. Las concepciones rítmicas no fueron inmediatamente compatibles, debieron sumergirse en sus profundas raíces africanas comunes hasta alcanzar el acoplamiento, el acuerdo, la interpenetración.

Por ello, el 29 de septiembre de 1947, el Carnegie Hall fue escenario de un concierto trascendente y, para Gillespie, Pozo hizo un aporte decisivo. Siguió otros conciertos en el Carnegie Hall el 22 de diciembre y el 27 de diciembre en el Town Hall. Al triunfo en Nueva York le siguió el viaje a Europa, los conciertos en París los días 20, 22 y 28 de febrero de 1948, la gira continuó en Lyon y Marsella. De regreso a Estados Unidos, la colaboración entre los dos músicos continuó, con conciertos no sólo en Nueva York, Pasadena, Chicago, los conciertos en el Royal Roost de Nueva York los días 2 y 23 de octubre de 1948 fueron retransmitidos por radio. El 2 de diciembre fue asesinado Chano Pozo.

Este trágico final (¿qué habría sido de la colaboración Gillespie-Pozo si este hubiera continuado con vida?), fue seguido sin embargo por una dinastía de congueros que marcaría la historia del jazz latino. Congueros, bongoseros, timbaleros, pero también virtuosos de otros instrumentos, pianistas, trompetistas, saxofones, marimbas, etc. Cubanos, norteamericanos, puertorriqueños, dominicanos, venezolanos, de toda América Latina, de los lugares más inesperados del mundo, músicos que se enamoraron del jazz latino. Dada la diversidad que tenemos, casi inevitablemente, ya sea en estilo, origen, nacionalidad, relación con otros géneros musicales, etc., debemos volver al tema. Por tanto, es mejor hablar de ello con franqueza.

Para la mayoría de los cubanos -todo esto dicho sin estadísticas, por supuesto- decir jazz latino y decir salsa significa música cubana, esta opinión puede incluso ser común tanto a la diáspora provocada por la revolución en la isla, a partir del año 1959, como a los que permanecieron en la isla, voluntariamente o por la fuerza. Sólo que en cada caso el nacionalismo está deslocalizado, para el primero es música cubana que “se fue de Cuba”, para el segundo es música cubana que permaneció en la isla.

Esta opinión también la comparten personas de otros orígenes, fanáticos de la música cubana. La opinión también está dividida entre ellos, los partidarios de la revolución tenderán a decir que el jazz latino y la salsa son música cubana, hecha por los cubanos que se quedaron; los opositores a la revolución tenderán a decir que el jazz latino y la salsa son música cubana de la diáspora.

Por más cierta que pueda ser esta opinión para los fanáticos, sigue estando teñida de nacionalismo y chovinismo. Lo que hoy llamamos jazz latino desde sus inicios, en la década prodigiosa de los años '40, en Nueva York y La Habana, ya estaba bien mezclado, basta recordar la conformación de The Afro-Cubans, el grupo de Machito y Bauzá, “En la primera versión de la orquesta solo había tres músicos americanos, había judíos, italianos, filipinos... Luego llegaron los irlandeses, los puertorriqueños, los panameños, los dominicanos...” (4) (Caliente, Luc Delannoy). Y la salsa, un acontecimiento ocurrido dos décadas después, en la explosiva década de los '60, en Nueva York, Puerto Rico, Venezuela y otros países y ciudades, confirma esta diversidad. Esta característica es compartida por el jazz, el jazz latino y la cultura occidental en general, a medida que se globaliza se transforma, también recibe influencias de todas partes.

Así como los que se quedaron pusieron el altavoz del líder máximo y llamaron “gusanos” a los que se fueron, los que se fueron llamaron “peste comunista” a los que se quedaron, y lo que pasó en ambas comunidades no ha dejado de actuar entre músicos. Afortunadamente esta música hace milagros, está el testimonio del encuentro de los músicos “que se quedaron” y los “que se fueron” para demostrar que, frente a las políticas e ideologías más tenaces, que buscan dividir, con inteligencia y sensibilidad, la unidad puede prevalecer.

Hoy en día el arte está en expansión, esto tiene sus ventajas y desventajas, pero profundizar en ello va más allá de los límites de este artículo. Y los géneros de la salsa y el jazz latino no son una excepción, también se están expandiendo.

Sostuvimos al principio que el jazz latino tiene el potencial de unir, sólo musicalmente por supuesto, a todo el continente y más allá de eso, hay músicos de jazz latino en todos los continentes. Queremos que suceda algo similar en la política. Nueva York y Miami se convirtieron en focos de salsa y jazz latinos porque facilitaron el encuentro de los músicos y las comunidades de inmigrantes latinoamericanos, incluso en condiciones precarias. Un fenómeno similar se encuentra en el origen del jazz en la Nueva Orleans del siglo XIX.

Las décadas de los '40 y '50 fueron prodigiosas en el jazz y en el origen del jazz latino, posteriormente esta música fue considerada por la revolución como “la música del imperio”, testifica Paquito de Rivera en una entrevista e incluso esto fue reconocido por un ex Ministro de Cultura del régimen cubano. Por eso la diáspora no se ha detenido y la de los músicos tampoco, con todo y la “ventaja” que puede significar el cambio de política del régimen al “reconocer” la música popular.

Si hoy podemos hablar de algo como el jazz latino es porque la sensibilidad de los músicos, sus encuentros, sus acuerdos, el proceso progresivo y a veces doloroso de crear una nueva tradición a partir de tradiciones anteriores, se ha impuesto a las políticas, explícitas o no, que separan a los pueblos, encerrándolos en sus sujeciones étnicas, nacionalistas e ideológicas. Lejos del miedo a "la música del imperio", permitió, por el contrario, que estas tradiciones musicales étnicas, nacionales, locales trasciendan sus lugares de origen y entren en diálogo en la jam-session, en la descarga.

### 5.- La cuestión de la belleza

La cuestión de la belleza cobra sentido en el horizonte estético, es decir, en el marco formado por estos cuatro elementos copresentes e interactuantes, pero siempre cambiantes, en sí mismos y en relación con los otros tres: la belleza, el arte, la filosofía y la estilo de vida ejemplar (5) (Mario Perniola).

Si bien la palabra estética fue introducida por la filosofía en el siglo XVIII para delimitar una de sus disciplinas, la reflexión sobre el arte y la belleza comenzó con la misma filosofía, y desde entonces se ha convertido en parte esencial del horizonte estético. El cuarto elemento se refiere a la acción y la sociabilidad y se define como un modo o estilo de vida ejemplar.

Cada uno de estos elementos se declina de múltiples maneras: la belleza se ha modulado como sublime, grácil, sutil, interesante, refinada y en muchas otras nociones, hasta llegar a su opuesto, la fealdad. El arte como concepto unitario engloba actividades muy diversas, como la poesía, la arquitectura, el teatro, la escultura, la música, la pintura, la literatura, la danza, a las que se ha añadido la fotografía, el cine, más recientemente la performance, las instalaciones, el arte conceptual, el street art o arte callejero, etc., actividades que pueden entrar o salir del campo del arte, artificarse o desartificarse (6) (Nathalie Heinich). La filosofía, en su reflexión sobre el arte y la belleza, ha adoptado todos los géneros literarios, poema, tratado, diálogo, carta, cuento, fragmento, ensayo, discurso escrito u oral. Los estilos de vida ejemplares han sido muy variados: héroe, santo, filósofo, mártir, dandy, poeta, mujer fatal, persona sexual o combinaciones de estos.

La relación entre estas cuatro entidades es a su vez muy cambiante, a menudo asincrónica, contradictoria y paradójica. Sin embargo, es un horizonte, lo que implica límites, en un horizonte no todo vale.

El jazz latino es un entorno privilegiado para hablar de estos temas, del arte en la era de su desmaterialización, del límite arbitrario entre la música artística y la música popular, de la ampliación del campo del arte. El jazz es el ejemplo recurrente para definir el tránsito, en el campo del arte, de lo arbitrario a lo legitimado, es decir, lo que se puede legitimar, si mantenemos el léxico de Pierre Bourdieu (7). A menudo este género musical es etiquetado como música negra norteamericana, este vínculo étnico de alguna manera le da su homogeneidad, inicia su legitimación. El jazz latino, por el contrario, nació multicultural, multiétnico, plebeyo, por lo que nos parece interesante hacer el ejercicio de situarlo dentro del horizonte estético, tal como se ha definido.

Las biografías de los protagonistas del jazz latino, desde sus orígenes en la década de 1940 hasta la actualidad, nos cuentan que estas figuras vivieron y simultáneamente crearon o contribuyeron a crear un horizonte estético para todos aquellos que se identifican con el género y con la cultura de la que provienen y ayudó a darle forma. Estas historias de vida son numerosas, aquí nos limitamos a algunos artistas notables.

No pretendemos afirmar que Duke Ellington participara en el jazz latino, pero sin duda estuvo cerca de él, desde 1929 tuvo entre sus músicos y arreglistas al trombonista puertorriqueño Juan Tizol y este estuvo a cargo, de notables composiciones e interpretaciones que contribuyeron con el "toque latino" que ha caracterizado a los grandes del jazz, incluso a aquellos que no tocaban explícitamente jazz latino. La evolución de las diferentes versiones de Caravana de Tizol, por ejemplo, muestra que Ellington pasó de una versión temprana en su estilo, a una versión que coqueteaba con ese "toque". El encuentro entre músicos norteamericanos y latinos se ha ido gestando y el dúo Ellington-Tizol está en el origen del evento, sin dar el paso decisivo dado por Gillespie y Pozo, Machito y Bauzá, Chico O'Farrill, Tito Rodríguez y Tito Puente, etc. Cada uno de ellos y sus sucesores, que crearon y mantienen el evento del jazz latino, constituyen un estilo de vida ejemplar, no precisamente por su itinerario moral - que no juzgamos - sino por su itinerario de artista.

### Citas

1. Antoine François Marmontel, Les Pianistes célèbres, 1878.
2. Phillippe Bourgois, In search of Respect, 2003.
3. Gary Giddins, Faces in the crowd: musicians, writers, actors & filmmakers, 1996.
4. Luc Delannoy, ¡Caliente!, 2000.
5. Mario Perniola, E non c'è trucco!, L'Unità, 15 settembre 2002.
6. Nathalie Heinich, L'artification, ou l'art du point de vue nominaliste, Nouvelle revue d'esthétique 2019/2 (n° 24), pags. 13 - 20
7. Pierre Bourdieu et al. Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie, 1965.