

LUC DELANNOY

Convergencias



POPULAR

COLECCIÓN POPULAR

707

CONVERGENCIAS

Traducción

JOSÉ MARÍA ÍMAZ

LUC DELANNOY

Convergencias

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS
EN EL JAZZ LATINO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2012

[Primera edición en libro electrónico, 2013]

Delannoy, Luc

Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino /
Luc Delannoy ; trad. de José María Ímaz. — México : FCE, 2012
542 p. ; 17 × 11 cm — (Colec. Popular ; 707)
ISBN 978-607-16-1012-6

1. Jazz latino 2. Música latina I. Ímaz, José María tr. II. Ser. III. t.

LC ML3506

Dewey 781.65 D357c

Distribución mundial

D. R. © 2012, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel.: 55-5227-4672

Diseño de portada: Laura Esponda Aguilar

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere
el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-607-16-1012-6 (rústico)
ISBN 978-607-16-4880-8 (electrónico-pdf)
ISBN 978-607-16-1305-9 (electrónico-epub)

Impreso en México • *Printed in Mexico*

A la memoria de Bella Bellow (1945-1973)
y Lena Horne (1917-2010)

Yo prefiero los riesgos considerables.

GEORGE STEINER

If they throw stones upon the roof
While you practice arpeggios,
It is because they carry down the stairs
A body in rags.
Be seated at the piano.

WALLACE STEVENS, *Mozart*, 1935

ÍNDICE

<i>Memorias</i>	13
-----------------------	----

FRONTERAS

I. Fragmentos	63
II. Fronteras incómodas: comercio y política	115
III. ¿Mestizaje, transculturalidad, fusión, síntesis?	138
IV. Reflexión-reflejo de pertenencia y clave...	159
V. Islas sin fronteras: Islandia, Cuba, Dominicana y Haití	186
VI. Tradición y educación sin fronteras	217
VII. Fronteras tecnológicas y sonoras	227
VIII. Sonidos urbanos y rurales	241
IX. Rutas de cuerdas	246
X. Itinerarios soñados	272
XI. Evocación	299

DIVERSIDADES

XII. La "Voz" que te lleva, <i>Susan Campos Fonseca</i>	315
XIII. Jazz en México, <i>Pepe Janeiro</i>	337
XIV. Argentina: poéticas sonoras de la diversidad, <i>Berenice Corti</i>	349

XV. Fronteras y raíces en Chile, <i>Juan Pablo González</i>	362
XVI. Jazz en Chile: entre la modernidad y la identidad, <i>Álvaro Menanteau</i>	367

ANEXOS

1. Jazz y novela negra, <i>Luc Delannoy</i>	375
2. <i>Liner notes</i> , <i>Luc Delannoy</i>	386
3. IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe. Texto de la conferencia magistral, 16 de abril de 2011, Santiago de los Caballeros, República Dominicana	418
<i>Notas</i>	429
<i>Conversaciones</i>	475
<i>Bibliografía</i>	481
<i>Discografía</i>	493
<i>Índice onomástico</i>	519

MEMORIAS

It's important to live with artworks, to stop in front of them often, and come back over and over again. Familiarity is crucial to judge the work of the artist, to understand his motivations, his world, his conscience, and how he translates it into images. The communication is the most difficult thing.

GIUSEPPE PANZA DI BIUMO

Salir de sí para el otro —atestiguar, salir de sus lugares de origen para ir al encuentro de espacios diferentes—, tal parece ser la vocación del jazz latino y también de aquellas y aquellos que le dedican su vida y lo miran cara a cara. Confluencia de voces diferentes, y de caminos, que atraen a la tradición.

La vida se va sembrando con encuentros; encuentros que transforman. Participamos como espectadores y a veces como actores en obras musicales, teatrales, coreográficas, cinematográficas; en una galería o en un museo; dialogamos con una escultura, una pintura, una instalación, y este diálogo nos afecta; leemos poemas, novelas; nos encontramos en lugares históricos, rozando piedras cargadas de relatos; en las calles cruzamos miradas, sonrisas, captamos sonidos, palabras de una conversación llevada por el viento; algunos colores nos deslumbran mientras otros perfumes

nos seducen y sabores varios nos cautivan. Tocamos y acariciamos cuerpos de hombres, mujeres, niños y ancianos. Todos tenemos vínculos, conscientes o no, con el arte y sus múltiples encarnaciones; estas relaciones pueden forjar y también explicar retroactivamente nuestras esperanzas, nuestros miedos, nuestros gustos, nuestros sentimientos, nuestras pasiones, ideas y valores, nuestros actos, nuestros errores, en dos palabras: nuestra personalidad, cuyos componentes cambian con el paso del tiempo.

La música siempre ha estado presente en mi vida: mis padres eran melómanos y mi abuela paterna, nacida en un pueblito andaluz, una pianista talentosa. Mis primeros encuentros con el jazz y el jazz latino fueron tardíos, en la adolescencia; hasta entonces, me había sumergido en la música clásica europea, que estudiaba asiduamente, y en el rock, donde las referencias a Cream, Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple y Frank Zappa eran omnipresentes. Recuerdo con claridad la primera vez que escuché el disco *Abra-xas* de Carlos Santana, fue una tarde durante un viaje a Ostende, una ciudad cosmopolita y encantadora de la costa belga, gris y lluviosa; también, mi encuentro con el álbum *Suite Manteca* de Arturo Chico O'Farrill, un caballero de mucha sensibilidad, en una tienda de discos ubicada en el sótano de una plaza comercial en el centro de Bruselas.

Entre estos momentos de música clásica, rock y jazz con perfumes afrocubanos, tengo apasionantes recuerdos africanos por mis numerosos viajes de niño y adolescente a diferentes regiones del África ecuatorial. Sólo recordamos fragmentos de nuestra vida. Así, durante varios años y hasta su muerte

en 1973,¹ la cantante togolesa Bella Bellow me fascinó con sus canciones “O Senya”, “Dasi Ko”, “Zelie”; su voz y las percusiones que la acompañaban tejían un embrujo que me envolvía; en ese entonces, ella cantaba a veces en kotokoli, y Manu Dibango, saxofonista camerunés, era su arreglista. Bella me hizo descubrir a la gran cantante de blues togolesa Julie Ako-fa Akoussah, quien también colaboró con Dibango, para finalmente llevarme al poeta y cantante Franklin Boukaka que trabajaba con la orquesta Cercul Jazz. Otras personalidades importantes de las músicas africanas orientaron mis preferencias de la época; todas contribuyeron a mantener relaciones musicales entre ritmos afrolatinos y algunos países africanos como los Congos y Guinea.² Demba Camara y la orquesta Bem-beya Jazz National con sus grabaciones para el sello guineo Syliphone a partir de 1967; Keletigui et ses Tambourinis con los temas “Guajira con tumbao” y “Kadia blues”; Jean-Serge Essous,³ Joseph Kabasalé y Franco Luambo Makiadi. Sin duda estos creadores —algunos fueron activistas, como lo es hoy en día el trombonista estadounidense fundador del syotos Band, Chris Washburne— me hicieron entender que un músico debería siempre comprometerse con su comunidad. Essous, Kabasalé y Franco no fueron mis únicas influencias; habría que mencionar también a Adikwa Depala con su versión de “El manicero” de Moisés Simón; Max Massengo y su grupo Negro Band, cuyo repertorio era principalmente de rumbas y chachachás; el grupo African Fiesta y, finalmente, el sonero de África, Laba Sosseh, originario de Gambia y quien grabó con Monguito (1980), Roberto Torres (1981) y la Orquesta Aragón (1982).⁴

Hoy, al examinar los caminos cruzados entre el Caribe, Norte y Sudamérica y África, pienso en un guitarrista y tres vocalistas. El reciente disco del guitarrista benino Lionel Loueke, *Mwaliko*, teje relaciones sutiles entre las músicas de África occidental (Benin) y el jazz en varios dúos, junto con la cantante Angeli-que Kidjo, la joven contrabajo y cantante Esperanza Spalding, el bajista Richard Bona y el baterista Marcus Gilmore. Loueke es también el compañero musical del percusionista español Nacho Arimany, con quien grabó el álbum *Silent-Light* que ilustra los nexos entre la música de al-Andalus, la de África occidental y la del pianista venezolano Leo Blanco, en el disco *África latina* con el tema “Serendipity”. La vocalista togolesa Afia Mala, quien grabara en Cuba un álbum con la Orquesta Aragón, el conguero Tata Güines y el pianista Gonzalo Rubalcaba (2008). La vocalista angoleña Sandra Cordeiro, quien propone en su álbum *Tata N’Zambi* una fusión entre bossa-nova y ritmos angoleños como el semba y el kizomba —este último influenciado por el zouk caribeño—; Cordeiro inició su carrera hace varios años acompañada por el grupo de jazz noruego Gumbo. Finalmente, el cantante congoleño Bumba Massa, quien desde París vuelve a sus primeros amores musicales: la rumba congoleña acústica y la salsa, las cuales fusiona en su más reciente disco *Apostolo*.⁵ Desde hace poco tiempo, estas fusiones han entrado en el mundo de los DJ, por ejemplo, Blue Flamingo, alias Ziya Ertekin, un DJ holandés, originario de Turquía y que posee una colección de más de 6000 discos de 78 revoluciones. Ertekin mezcla el jazz de las décadas de 1930 y 1940 con la rumba congoleña en un tocadiscos Garrard RC-88

de 1957 y, sin acongojarse, alterna un acetato de 78 de jazz con uno de rumba congoleña. ¡Nada que ver con las técnicas sofisticadas que usan los DJ de hoy! Dos álbumes ilustran este trabajo único: *78rpm* y *Congo jazz*. “Empecé coleccionando discos normales, en fin, acetatos, cuando todo el mundo se iba con los CD”, dice Ziya y continúa: “Me salía a pasear y revisaba los basureros; sabía a dónde ir, no se imagina usted lo que pude así desenterrar. Para mí, era una forma de descubrir la música por tres veces nada”.

Desde los Estados Unidos, algunos músicos han mirado hacia el continente africano a través del prisma de las percusiones, a fin de mostrar las antiguas relaciones con América Latina. En particular, pienso en el álbum *Africa N'da Blues* del percusionista de Chicago Kahil El’Zabar y en una composición que escribió junto con la poeta Susana Sandoval: “Africanos/Latinos”. Esta obra es un claro ejemplo del encuentro de instrumentos y culturas, las europeas y las africanas, en la parte sur del continente. “Quería conectarme con las evidentes raíces africanas en México que se tienen severamente olvidadas. Tocaba el tambor nigeriano *ashiko* al centro, a mi izquierda y derecha una conga y una tumba; de esta forma, sonaban juntas las percusiones latinas y africanas”, comenta El’Zabar. “Aquí estoy, soy africana, soy tolteca, fuerza y alma... Y aquí estamos entre sonidos, ritmos y poderes”, canta Susana Sandoval acompañada por el sonido cristalino del piano de Ari Brown. El jazz latino del Caribe y de América Latina podría conducirnos a África, aunque también, seguramente, a las tradiciones musicales europeas —no se trata de caer en la

trampa del retorno a una supuesta forma platónica perfecta, cualquiera que ésta sea—. ⁶ Aquí, el *blues* es esencial. Dice el pianista de origen mexicano Rafael Alcalá:

Los *blues* son la esencia del jazz, por lo tanto, deben formar parte de todos los géneros o estilos dentro del jazz, incluyendo al jazz latino. Esto lo vamos a encontrar en las composiciones que caracterizan cada género. En ese aspecto, creo que los *blues* pueden añadirse aún más al repertorio tradicional del jazz latino, así como lo hacían Machito, Mongo Santamaría o el mismo Tito Puente.⁷

Sabemos que el *blues* deriva de varias culturas africanas y que se desarrolló en los Estados Unidos. “Es la raíz”, dice Kahil El’Zabar.⁸ En este sentido y propiamente hablando, no hay puente ni regreso a África; como raíz, ella debería estar presente en toda propuesta musical. Sin embargo, entre más escuchamos las ofertas actuales del jazz latino, más percibimos que el *blues* se aleja de ellas y, por lo tanto, de África, con la cual pretenden relacionarse muchos músicos.⁹ Es cierto que el aspecto rítmico siempre ha prevalecido en el jazz latino, pero el *blues* —como pulso del segundo elemento de la ecuación, o sea el jazz— está ausente en la mayoría de las propuestas. Algunos jóvenes músicos cubanos, a quienes se les conoce como intérpretes de jazz latino,¹⁰ llegan incluso a proclamar que en su música no hay huella alguna del *blues*.

Mis deseos musicales no me llevaron a la pasión obsesiva de los coleccionistas. La necesidad de fijar la

música en un soporte como los discos, por ejemplo, nunca me ha convencido, aunque es innegable que me beneficio de ellos. El disco es un archivo extracerebral de un imaginario que va y viene; es un objeto de memoria, un catalizador necesario. La espontaneidad que caracteriza al jazz y al jazz latino fue lo que me sedujo cuando nuestros caminos se cruzaron por primera vez. En lugar de comprar discos, quería escuchar a los músicos en vivo, en los clubes, en los cafés, en las salas de concierto, solo o con mis amigos; soñaba con encontrarlos en las plazas y parques públicos. Intuía que para un músico era indispensable sentir la presencia de su público. Desde luego, con el fin de ayudarme a intimar con mi nueva pasión, empecé a comprar libros y discos; debo confesar que leía y escuchaba todo lo que caía a mi alcance. Y como esto no era suficiente, me di a la labor de hacer el mayor número posible de viajes a los Estados Unidos y el Caribe, donde pensaba que el jazz había tomado forma. En San Juan, Puerto Rico, y en Nueva York, puertas de entrada a los mundos del jazz, pasé minutos ansiosos ojeando directorios telefónicos con la esperanza de ver aparecer los nombres de mis músicos preferidos.

Sin contar el encuentro con la música de O'Farrill en los años setenta, lo que me cambió por completo fue darme cuenta de que los músicos de épocas y culturas diferentes podían interpretar la misma composición con absoluta libertad; ofrecían a las audiencias su propia versión de una obra cuya estructura estaba escrita, una obra que podía vivir momentos y experiencias diversas. Como haciendo un resumen de lo que yo pensaba en ese entonces, el saxofonista Gilad Atzmon me comentó, antes de salir de gira por Ingla-

terra en septiembre de 2010: “Tengo en mente la idea de reinventarme cada día y el jazz permite que suceda”. Entendí entonces que cierta libertad fundamental marcaba y forjaba las historias de muchas obras de jazz; también se trataba de consolidar la autonomía del individuo y de compartir la diversidad. La música es libre y debemos luchar sin descanso para conservar la libertad de expresión del músico y del artista en general. Estamos hablando de los derechos del Otro, de ese Otro que enriquece nuestra vida y sin el cual, en realidad, no tenemos vida. El jazz y el jazz latino se habían convertido para mí en símbolos de libertad, más que la música clásica que, en aquellos tiempos, un grupo de profesores intransigentes enseñaba imaginándose investido de un poder divino. En los salones de clase, el conflicto entre la tonalidad y la atonalidad era agotador. Así, me di cuenta de que aquellos músicos ofrecían vías y voces en contra de una incipiente mundialización que pretendía encerrar en los más oscuros calabozos las identidades culturales de las comunidades marginadas. Por su parte, el *free jazz* de la época me permitía entender lo importante que era escuchar y vivir el instante presente al recordar a aquellos y aquellas que esbozaron la tradición antes que nosotros. Por ejemplo, Albert Ayler y su *blues* omnipresente. El *free jazz* generaba un mundo nuevo ya imaginado por el pianista Lennie Tristano, el sendero hacía algo excepcional, como una pintura de Antoni Tàpies o de Franz Kline, como una obra de Robert Rauschenberg.

Otros álbumes, otras composiciones y otros músicos constituyeron etapas importantes de este camino del descubrimiento. La grabación de *Jazz at Massey*

Hall en 1953 con Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Bud Powell, Charles Mingus y Max Roach que daba sus primeros pasos con “Perdido” de Juan Tizol. La versión de “Caravan” que hace el trompetista Henry Red Allen. El álbum *Afro Cuban* de Kenny Dorham, grabado en 1955, con el extraordinario saxofonista barítono Cecil Payne y los solos de Carlos *Patato* Valdés en el tema “Afrodisia”, así como en el guaguancó “Basheer’s Dreams” —una composición que el DJ Le Spam y The Spam Allstars retomarían 49 años después—. Cal Tjader, *Soul Sauce*; Charlie Palmieri, *A Giant Step*. El *Fuego cubano*, un poco más cerebral, de Johnny Richards y Stan Kenton. El son aterciopelado de Ike Quebec, en su álbum *Soul Samba* con las escobillas de Willie Bobo, no me ha dejado nunca. Mongo Santamaría, *Afro Blue*; a Irakere lo descubrí una tarde en los viejos barrios de San Juan. Y tantos otros momentos musicales, como los que pasé en compañía de Eric Dolphy y el Latin Quintet. En Bélgica, los acetatos de jazz latino eran un producto escaso; el recorrido iniciático parecía arduo. Había que tomar también ciertos riesgos; ir a conciertos de músicos poco conocidos; buscar sin parar; equivocarse a veces en la elección; entrar en la obra musical sin prejuicios; seguir la actualidad internacional para no perder el contacto con las nuevas tendencias, aunque las preferencias de la prensa no siempre estén en armonía con las nuestras y, en otras ocasiones, conviene mostrar cierta insolencia musical en la elección. Era el viaje egoísta de un principiante cuyos descubrimientos sólo le satisfacían a sí mismo. El aficionado debe actualizarse siempre escuchando las distintas interpretaciones de sus obras favoritas y dejarse guiar hacia

nuevos encuentros —*Salsa Meets Jazz* proponía Tito Puente—. Y en estas búsquedas, la emoción y el placer de descubrir un nuevo disco me impulsaban sin cesar; paradójicamente, las decepciones también. Descubrir un grupo, un músico con quien identificarse en el terreno de las ideas y, ¿por qué no?, en el de las vivencias; encontrar una música que seduzca y de la cual uno pueda enamorarse, tal era el desafío.

La pintura y la literatura nunca estuvieron lejos, ni la filosofía que empecé a estudiar en esa época. Por su lado, la música y la pintura se relacionan estrechamente. Un día de 1981, creo, conocí a Charles Delaunay —hijo de los pintores Sonia y Robert Delaunay— en París, en las oficinas de la revista *Jazz Hot* que fundara junto con Hugues Panassié en 1935; en virtud del encuentro, tuve el privilegio de visitarlo en su casa de los suburbios parisinos. Había cuadros, esculturas, libros, discos por todas partes: en las bibliotecas, sobre las mesas y los escalones, en la cocina; su colección era impresionante. Delaunay me dio la pista de Lester Young, de quien redacté una biografía algunos años después. Cuando escucho a Lester, ahora, comparto sus tormentos como comparto las alegrías nostálgicas de *Chico* al oír su *Suite afro-cubana*. Hay algo de complementariedad emocional entre estas músicas, aun cuando son muy diferentes; es como si los dos músicos hubieran contemplado los mismos crepúsculos naranjas de Mark Rothko, tristeza y alegría a la vez. Esto es precisamente lo que interesa del jazz: más allá de las modas y las épocas, disfrutamos las diferencias —y las similitudes—.

Platicando con Delaunay, pintor y diseñador, re-

cuerdo que comenté acerca de *A Moment Supreme* de Vincent Dacosta Smith (1929-2003), una pintura en blanco y negro que evoca los funerales de John Coltrane, el 21 de julio de 1967, ubicada en la iglesia luterana St. Peter, Nueva York; en ese evento, los cuartetos de Albert Ayler y Ornette Coleman ofrecieron sus lamentaciones. La conversación saltó rápidamente a las carreras de los pintores cronistas del jazz:¹¹ Heartwell Yeargans (1915-2005), Bob Thompson y Vincent D. Smith (1929-2003). Los dos primeros habían escogido el club Five Spot para sus veladas, un lugar no sólo frecuentado por músicos como Cecil Taylor, Thelonious Monk y Ornette Coleman, sino también por artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning.

Algunos años más tarde, durante un viaje a Nueva York, conocí al pintor Melvin Clark que me confesó haberse

sorprendido por el poder e intensidad de la música de John Coltrane. Me gustan Miles Davis, Art Blakey, Elvin Jones, Roy Haynes, Lee Morgan y Freddie Hubbard, por nombrar algunos. También disfruto a los músicos más abstractos como The Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton y Oliver Lake. Cuando pinto imágenes musicales, trato de hacer que las composiciones se muevan; la música no está estancada, fluye. En una presentación musical en vivo, el artista se mueve con el flujo y la excitación de los momentos musicales. Los músicos que prefiero son hábiles y no les importa correr riesgos. La música es como mi iglesia... mi centro. He hecho retratos de Miles Davis, John Coltrane, Lester Young, Dizzy Gillespie, Art Blakey y Woody Shaw. Em-

pecé a usar la música como tema de mis trabajos a principios de los años ochenta. Los grabados se desarrollaron durante un taller sobre impresión; son principalmente en madera, producidos a partir de tallar la superficie de un bloque de madera, entintar la parte sobresaliente, poner papel y echar a andar la imprenta. No toco ningún instrumento musical; intenté con el saxofón cuando era joven: no fue lo mío. Los retratos que he pintado son interpretaciones de fotos en blanco y negro. He ido con frecuencia a los clubs de jazz en Nueva York, pero nunca fui para hacer bocetos. Yo creo que la presentación en vivo de la música es tan auditiva como visual; me lleno con la experiencia y la libero creativamente en mi estudio. Muchos artistas acuden a los clubs de jazz, según sus finanzas se los permiten; he observado que algunos hacen bosquejos durante la representación, pero yo no.¹²

Además, estaban los escritores con sus poemas y sus novelas: Paul Morand y Louis-Ferdinand Céline; Julio Cortázar y el checoslovaco Josef Skvorecky; Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Jean Paul Sartre y Jack Kerouac; Boris Vian y Nat Hentoff; por supuesto André Verdet,¹³ Nicolás Guillén, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, pero sobre todo, la novela negra estadounidense llena de *blues*, de jazz, de pasiones musicales y pasiones prohibidas, en particular los autores Malcolm Braly, Terry Stewart Morgan, Chester Himes, Richard Jessup, Alfred Silver y David Goodis; sus novelas son verdaderas cintas sonoras.

Confieso que, a lo largo de todos estos años, mis viajes musicales sólo han respondido a intuiciones, deseos y no a pretensiones académicas que, por mi

parte, respeto. El jazz y el jazz latino muestran que el mundo se renueva sin cesar; es tan vano querer fijarlos de una vez y para siempre como hacerlos caber en modelos preestablecidos. Estas músicas se nos escapan, pero nos transforman continuamente. Debemos ser selectivos, severos con nosotros mismos y con el artista, rechazar las rutinas artísticas no dignas de consideración, rechazar cualquier tipo de estancamiento, tanto en la creación como en la escucha. Esta elección se basa en nuestra fe, como en el disco del pianista Gonzalo Rubalcaba *Fe* (2010), en la honestidad del compositor, del intérprete y de todas las audiencias. Recientemente, el timbalero Bobby Matos me comentó: “La verdad es importante en todo momento. Ser verdadero con lo que te mueve y no tratar de robarle a otro la identidad musical. Los artistas deberían intentar elevar los estándares de gusto del público, dándole siempre algo excitante y mejor que la música anterior”. Así marcha la honestidad del pianista Geoffrey Keezer con su proyecto de música afroperuana:

No busco la autenticidad al 100%, soy de Wisconsin y no puedo pretender la autenticidad de la música afroperuana, nunca he escuchado esos ritmos en mi ciudad natal. Mi padre es baterista de jazz y maestro, por lo que crecí amando la percusión y el ritmo en general. La primera vez que oí hablar de los ritmos afroperuanos fue durante una visita a Lima, Perú, en 2005. El sentimiento primordial del jazz, el swing, se basa en un ritmo triple. Los ritmos afroperuanos, como lando y festejo, también tienen una base triple, por eso la música se mezcla de manera tan fácil. Cuando pien-

so en el blues me vienen a la mente las inflexiones de la voz humana o de un instrumento que emula una voz. El estilo vocal del jazz norteamericano y el de la música afroperuana son muy diferentes, pero esta última y las canciones argentinas que trabajamos en *Aurea* tienen definitivamente una cualidad de blues. Todas las composiciones en el disco son mezclas de jazz con ritmos afroperuanos, como lando, zamacueca y festejo, y con un ritmo argentino llamado chacarera.

La honestidad implica también no caer en la trampa del plagio, una tendencia que por desgracia varios músicos han seguido. No tiene caso nombrarlos. La conducta de un artista debe ser siempre buena para la comunidad a la cual pertenece. Así mismo, el público debe mostrar honestidad; no podemos guardar y disfrutar todo lo de un compositor. De la carrera musical de un autor en particular, no conservo más de 10 piezas; puedo decir que me gusta su obra *en general*, pero lo particular es menor. Descartamos mucho y lo que debería ser importante son las creaciones individuales y no la obra en su totalidad. A veces, nos interesamos más en una composición que en su creador, cuya producción musical puede ser irregular.

Sin embargo, vivir la música significa también mostrar cierta curiosidad por la vida de sus autores: ¿qué hacen?, ¿de dónde vienen?, ¿por qué dedican su vida a la música, a esta música?, ¿cómo reflexionan sobre sus propias composiciones?, ¿cuál es su visión musical del mundo y de su propia vida?, ¿por qué algunos se lanzan a sus raíces culturales para celebrarlas, mientras que otros se voltean hacia culturas dife-

rentes, por ejemplo, de la francesa o alemana a la cubana? Los sonidos del jazz latino no se encuentran necesariamente relacionados con los sonidos de las raíces culturales del músico; pienso en el caso del extraordinario trabajo del pianista turco Emir Ersoy con su Proyecto Cubano y en los croatas de Cubismo. ¿Será acaso un desbordamiento de esteticismo, de racionalismo, de análisis racionales lo que les incita a buscar una comunicación ritual entre la naturaleza y lo desconocido, a liberar su intuición? En el caso de Cuba, lo que podría ser fascinante de su música es la relación con el lado espiritual de las tradiciones musicales africanas,¹⁴ sin olvidar la seducción de los movimientos corporales que se dan en ella. En este sentido el álbum *Tales from the Earth* —concebido por el flautista y saxofonista estadounidense Mark Weinstein, con la participación de Aly Keita al balafón y Omar Sosa en la marimba— ofrece un buen ejemplo de un acercamiento honesto a las tradiciones musicales africanas. No hay pose comercial en la música de Weinstein, ninguna guapería, sino un impulso espiritual auténtico que permea la música. Quizás, semejantes cuestiones me incitaron a escribir esta trilogía acerca de las vidas del jazz latino. Narrar historias, pinceladas de vidas, evocar momentos, relatar instantes de conversaciones sostenidas a lo largo de los años, ofrecer una tribuna a los músicos y no pretender poder dar respuesta a todas las preguntas. Asimismo, existe este deseo siempre presente de corresponder a la música, como fue el caso de *Carambola*, y también motivar al lector a recorrer nuevos caminos. Es importante aventurarse más allá de sólo el placer estético e ir en busca de una comunidad, visible o in-

visible, en la cual podamos compartir nuestras experiencias, una comunidad donde se lancen ideas, se entrecrucen diálogos, se expresen pasiones.

Al iniciar la redacción de esta obra no pude dejar de pensar en mi amigo el contrabajo Al McKibbon, fallecido en 2005 a la edad de 86 años en California. McKibbon siempre me hacía burla por mi país de origen, Bélgica, donde él tuvo buenos amigos; decía que era un buen lugar para conocer músicos.¹⁵ En realidad, Al solía recordarme que, en enero de 1969, grabó un disco de jazz latino funky en Los Ángeles, con el pianista, compositor y director belga de origen ruso, Vladimir Vassilieff. El álbum *Jungle Grass* de Vladimir and The Aquarians, fue producido por Mark Slotkin y Bill Rhinehart. En 1971 el sello Alegre publica su segundo disco de jazz latino: *New Sounds in Latin Jazz*.¹⁶ Discreto artesano de las carreras *latinas* del trompetista Dizzy Gillespie, del pianista George Shearing y del vibrafonista Cal Tjader, Al siempre reconoció el papel fundador de “Manteca”, una composición originalmente atribuida a Chano Pozo, en la cual intervinieron Dizzy Gillespie, Gil Fuller y Chico O’Farrill. Al grabó “Manteca” en 1947 con Gillespie y Pozo, ¡con Milt Jackson y Kenny Clarke! Muchos músicos consideran que esta obra logró simbolizar la fuerza del jazz latino. “Esa composición es lo primero que se viene a la mente cuando uno habla de jazz latino”, dice el promotor cultural chileno Roberto Barahona.

En su álbum *Latinidad* (2009), el contrabajo francés Patrice Caratini propone una versión de “Manteca” en la que introduce “Contraste”, el segundo movimiento de la *Suite Manteca*, escrita, arreglada y

grabada en 1954 por *Chico* O'Farrill. La manera en que se desarrolla el contrabajo francés realmente se complementa con la de McKibbon, en esta ocasión, con una presencia más discreta del contrabajo y cierta preferencia por las percusiones; una especie de camino inverso al que tomó el contrabajista estadounidense, quien había elegido ofrecer su "Tumbao para los congueros de mi vida". Caratini retoma también "Tin Tin Deo", un tema del que McKibbon había grabado una versión íntima, en 2003, con el saxofonista Justo Almario. Y si hubiera que citar una versión para descubrir acerca de este tema clásico, sin duda, sería la propuesta rumbera del saxofonista venezolano Víctor Cuica, con el piano de Luis Perdomo y las percusiones de Óscar Rojas, Robert Vilera y Cheo Navarro. La historia o, más bien, las historias del jazz latino, si se consideran cuidadosamente, parecen haber sido encaminadas por la presencia de contrabajos notables, como Al McKibbon, Israel López *Cachao*, Bobby Rodríguez, Andy González y Eddie Gómez, por citar algunos.¹⁷ En 1959, Arturo *Chico* O'Farrill compuso "The Bass Family", una obra especialmente concebida para tres contrabajos cubanos, los hermanos Kike, Papito y Fello Hernández, y la estrenó el 5 de abril del mismo año, en el teatro de la Confederación de Trabajadores Cubanos, en La Habana. Cincuenta años más tarde, en 2009, Paquito D'Rivera compuso la obra "Conversations with Cachao" que se estrenó el 29 de enero de 2010, en la sala Zankell del Carnegie Hall, Nueva York, con la American Composer Orchestra, dirigida por Ann Manson; la obra es un homenaje merecido al precursor del mambo, está construida alrededor de un diálogo entre el contraba-

jo de Robert Black y el clarinete de D’Rivera, un homenaje a “nuestro Papá Mambo” como lo nombra el extraordinario trompetista Jerry Medina en la composición de John Santos “Papá Mambo”. A la fecha, ninguna de estas dos obras ha sido grabada.

Parece que todos tenemos preferencia por uno o varios instrumentos. Por mi parte, confieso que el piano siempre me ha atraído. Así que, durante algún tiempo, busqué a los pianistas: Fats Waller, Eubie Blake, Earl Hines, Thelonious Monk y Clare Fischer, por un lado; por el otro: Noro Morales, Professor Longhair, Charlie Palmieri, Emiliano Salvador y Alfredo Rodríguez. En su compañía, los horizontes se extendieron rápidamente. Un músico generoso nos lleva siempre a otros artistas; estos encuentros permiten a los principiantes trazar e improvisar sus itinerarios musicales.

Nunca he dejado de sentir una gran pasión por los instrumentos de percusión, así como por todo objeto que pueda utilizarse como tal y por la guitarra. A medio camino entre el piano, la guitarra y la percusión, se encontraba el likembe que había descubierto en el Congo, mejor conocido con el nombre de mbira y que en Cuba, Colombia y México llegó a ser la marímbula. El mbira es a la vez un instrumento melódico y de percusión; algunos amigos y yo solíamos fabricarlos, usábamos las costillas de los paraguas que primero aplastábamos y luego pegábamos en cajas de puros para producir la resonancia. Los mbiras africanos se afinan según su región de origen; algo contrario a los instrumentos occidentales, esta variación en las afinaciones siempre me ha parecido más natural. En la época de mis viajes africanos descubrí la música de

Stella Rambisai Chiweshe. Enfrentando la prohibición de tocar el mbira en Zimbabue —un instrumento sagrado y reservado a los hombres en la cultura shona—, Chiweshe participó en ceremonias religiosas (mapiras) donde logró perfeccionar su estilo. En 1981 entra como solista de mbira y bailarina en la Compañía Nacional de Danza de Zimbabue e inicia una carrera internacional. Hoy reside en Berlín, Alemania.¹⁸ Años después, Stella me comentaría que “la música del mbira es como el jazz, porque no hay patrones fijos y la composición se desarrolla a través de la interacción entre los intérpretes. La improvisación aparece cuando por error tocas mal una tecla, sólo para darte cuenta de que suena bien; otras veces viene a la mente con mucha fuerza y se transfiere a los dedos para que lo hagan, quiera uno o no. Así es como pasa”. El instrumento se encuentra hoy en propuestas musicales de varios jazzistas, tales como Jack DeJohnette, Collin Walcott, Adam Rudolph, Wadada Leo Smith, Yusef Lateef. Para muchos de nosotros, a principios de los años setenta, estas músicas africanas nos llevaron a la lectura de los libros de Arthur Morris Jones (1889-1980), *Studies in African Music*, y a estudiar los ritmos y bailes de Ghana.

Con el paso de los años, los encuentros han sido muy numerosos, algunos más afortunados que otros. No han faltado las aparentes contradicciones musicales, los cambios de opinión, los desagrados y las alergias. Los torneos de *pinball* en los bares, inspirados por la canción de Keith Moon, cuya trágica partida trastornó a una generación. El microtonalismo de Harry Partch (1901-1974). El minimalismo de La Monte Young —un compositor influido por el jazz de

Lee Konitz y John Coltrane— con su famoso disco *The Dreams of China*, interpretado por el bongosero y poeta Angus MacLise que además fue el primer percusionista de Velvet Underground. La “colaboración” de Terry Riley con el cuarteto del trompetista Chet Baker para la obra de Ken Deweys “The Gift”.¹⁹ La fuerte llegada de la salsa a Europa, la formación de grandes bandas de jazz latino en varias capitales del continente, las giras de la orquesta de Machito, el concierto de Irakere en el Ronnie Scott’s de Londres en 1987, el de Proyecto al año siguiente. Y por supuesto, las preguntas teóricas: ¿puede el minimalismo entrar en el jazz latino como entró en el rock? ¿Aceite con agua? Composiciones de Stella Chiweshe interpretadas con mbira y ngoma (tambor en swahili) podrían servir de base a esta fusión.²⁰ Obviamente, la música del mbira de los Shona es anterior a la música minimalista y, de cierta forma, puede considerarse como su mayor influencia. A principios de 2011, este asunto volvió al orden del día en mis conversaciones con el saxofonista y conguero suizo-estadunidense, Hilary Noble, y el saxofonista Don Byron. Asimismo, después de escuchar su composición “Mirage”, sugerí al saxofonista noruego y radicado en Nueva York, Ole Mathisen, explorar en el jazz latino las pistas de las escalas y armonías microtonales, con el fin de ampliar la paleta sonora. Dice Hilary:

Pienso que podría haber algunas exploraciones musicales interesantes en ese territorio; los *ostinatos* —repetitivos, cíclicos, como si estuvieran en trance— de los minimalistas, como Glass y Reich, se acoplarían naturalmente con los *ostinatos* cíclicos del jazz latino. Steve

Reich estudió percusiones en Ghana y mucho agradece a la música de África occidental buena parte de su inspiración.²¹ Desde luego, las mismas fuentes fluyen en la música afrocubana y otras músicas de la diáspora africana. Me parece escuchar cierto minimalismo en “You Are # 6” de Don Byron, fusionado con una sana dosis de jazz afrolatino.

A lo que Byron comentó:

Minimalismo, como el que hacen Reich y Glass, en general, significa una pequeña cantidad de material, unas cuantas notas que se repiten *ad nauseam*. Podría decirse que las partes de percusión en la música latina son mínimas, pero quizás ésta no sea la palabra adecuada. Pienso que lo que quería decir con el título *6 musicians* era el principio de que uno puede escribir música nueva y sin modismos dentro del marco latino-caribeño. Las raíces de *6 musicians* empezaron en Boston, a finales de 1979. En ese tiempo, me dedicaba a la música latina más que a ninguna otra; tocaba el piano y varios saxofones y clarinetes; escribí arreglos para grupos locales y empecé a tocar mucho con Edsel Gómez y el contrabajo Irving Cancel. En aquel entonces, Jerry González estaba en la cima de la moda del jazz latino; todos lo veíamos como una referencia, pero pensábamos: hay mucho más que hacer aparte de tocar las melodías de Monk y las rumbas. Me puse a estudiar seriamente a los grandes arreglistas del momento: Louie Cruz, Perico, Marty Sheller y Papo Lucca. La diferencia real entre la música latina para bailar y el jazz latino era que, en este último, no había cambio de clave nunca, las canciones simplemente seguían con la misma

clave que empezaron. El jazz latino se basaba en la misma forma de 32 compases que el jazz estándar. Sin embargo, uno de los verdaderos placeres de estudiar la música de baile era la habilidad, e incluso a veces el engaño, con la que los arreglistas iban y venían de una clave $2/3$ a una de $3/2$. Durante algún tiempo, lo que interesó fue escribir en patrones impares (por lo que se estaba haciendo una nueva clave), en tanto que melodías como “A Whisper In My Ear” y “Shelby Steele” cambiaban de clave muchas veces dentro de una forma compacta. Cuando vivía en Nueva York —crecí en el Bronx—, mientras estudiaba clarinete clásico seguía a las bandas más progresistas de la época: Ángel Canales, Machito, Eddie Palmieri, Rubén Blades, La Sonora Ponceña, Ray Barretto. Los grupos de Canales y Barretto eran poco comunes, pues tenían destacados intérpretes afroamericanos que continuaron su interés por la música latina hasta un nivel profesional. Canales contaba con músicos negros en la sección de ritmo (Lisette Wilson en el contrabajo y el cellista John Henry Robinson) lo que no era nada normal. Crecí con mi papá tocando calipso y jazz, por lo que estaba abierto a las músicas caribeñas, a pesar de que mis maestros clásicos hablaban mal de ellas. Cuando me mudé a Boston, para estudiar en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, me puse a trabajar inmediatamente en el estilo. Ya que fue la música latina la que en verdad me inició como arreglista y compositor, parecía natural que hiciera mi escritura más personal con una sección de ritmo latino. Después de mi primer disco, *Tuskegee Experiments*, conseguí un trabajo con el coreógrafo Bebe Miller y así nacieron los originales *6 musicians* (con Graham Haynes, Jerry González y Edsel). Durante los

siguientes 10 años, hice la mayoría de mis giras con varias ediciones del grupo, en general con Milton Cardona y Leo Traversa en el bajo.

¡Caliente! fue un libro de historias, *Carambola* uno de ensayos. *Convergencias* es un libro de fragmentos, no ofrece un panorama del jazz latino en el mundo. Las composiciones del jazz latino son fragmentos musicales libres, fragmentos abundantes y multiplicados, fragmentos de las vidas de compositores de varias culturas en diversas épocas. Fragmentos a veces históricos. Fragmentos inconclusos, abiertos como lo pueden ser los patrones musicales circulares; fragmentos que pueden ser leídos como notas de viajes sin destinos determinados ni finales, entendidos como momentos furtivos, escuchados como instantes musicales efímeros. Caminos que confluyen pero también senderos que se bifurcan. Fragmentos como elementos de una micrología; y para no interrumpir los ritmos de la lectura, todas las notas, que también son fragmentos más o menos extendidos, figuran en un anexo al final del volumen.

Abrimos ventanas para mirar un instante hacia horizontes a veces alejados y para escuchar las corrientes musicales que los atraviesan: desde el Cercano Oriente y el Mediterráneo hasta lenguajes contemporáneos de artistas discretos, pero fundamentales. La “Radif Suite”, por ejemplo, grabada por el compositor, trompetista, cantante de maqam y de origen iraquí, Amir ElSaffar, y el compositor y saxofonista iraní, Hafez Modirzadeh, con la pieza “Post-Idiomatic Blues/Cells A.” Mientras que ElSaffar tocó con orquestas de salsa, Modirzadeh pasó un año en Andalucía (2004-2005)

y, como testimonio de su estancia, publicó el disco *Bemsha Alegría* (2007). O la música del percusionista Omar Al-musfi en su disco *Modern Mijana*, un encuentro de melodías del Medio Oriente con la efervescencia de los ritmos del jazz latino. En otras palabras, remitimos el llamado jazz latino a algunas fuentes lejanas para vagar por las orillas de sus afluentes, recorrer sus alamedas y, al mismo tiempo, explorar nuevas propuestas musicales que, para algunos, podrán parecerles demasiado alejadas de la Cuenca del Caribe. Pero y después de todo, ya no existe verdaderamente el centro, entonces, ¿por qué preocuparse?

Estos fragmentos no son las partes de un todo, en realidad tampoco hay un todo; son más que el todo, son elementos individuales de un conocimiento comunitario, de una comunidad que se supera constantemente. Son fragmentos que el lector puede abordar sin orden predeterminado, ya que el fragmento ofrece la libertad del vagabundeo. Multiverso sin centro único, multiverso con capas temporales enmarañadas; los tiempos de la composición, la interpretación, la escucha; aquel en el que compositor y público viven; el tiempo de vivir el espacio cultural; el tiempo de la lectura y de la imaginación; el tiempo del recuerdo y de la historia. El tiempo de vivir la musicalidad del cuerpo —sentir el tiempo es más importante que medirlo—. Nuestra percepción del tiempo siempre cambia. Hay algo de inevitable con el tiempo y el espacio; aun cuando nosotros los creamos, pueden tomar un carácter a veces trágico; deseamos que el solo de Tito Puente, en “El cumbanchero”, no se detenga nunca; lo escuchamos una y otra vez, con insistencia, con devoción. Una composición, un concierto se

terminan, pero otros siempre comienzan. Los recuerdos no son más que fragmentos, el presente también. La vida es selectiva. Del jazz latino sólo es posible conservar fragmentos, como si se tratara de partes de un bajorrelieve que se desprenden y se identifican una a una; o de un *collage*, de uno, por ejemplo, del artista estadounidense Joe Sam, un creador que ha trabajado los temas del *blues* y el jazz. Es pues posible preguntarse si la continuidad es una ficción, ya que del mundo musical contemporáneo, el nuestro, y de sus raíces, no escuchamos ni vivimos más que fragmentos.

Jazz latino: música cuyas formas se abren al mestizaje; música nómada que hace malabares con la sintaxis de las músicas que la enriquecen —y que no se deja reducir a ninguna función única y precisa—; música con identidades múltiples que salió de puertos como Nueva Orleans, La Habana, Nueva York o Buenos Aires. Su código genético se constituye de una gran variedad de fragmentos de melodías y ritmos de diversas culturas populares y clásicas. Su carácter plástico hace que se actualice y modifique sin cesar. Con el paso de los años, se ha abierto de igual manera a las melodías y ritmos de numerosos pueblos y comunidades que, como mezclas y mestizajes, constituyen una dinámica fundamental; asimismo, se ha abierto a la interpretación de músicos de Europa, de Egipto (el percusionista Salah Ragab), de Líbano (el lautista Rabih Abou-Khalil) y de Asia central. El jazz latino está siempre en movimiento; es ahí, en el movimiento, donde reside su fuerza. ¿Cómo saber hoy los elementos que se le integrarán mañana? El jazz latino es un fenómeno cultural, es una fotografía de lo que la cultura latina está

haciendo alrededor del mundo, de cómo influye en otras culturas y de cómo éstas han influido en ella. “El jazz latino es una respuesta de quienes no somos norteamericanos, para poder hacernos un lugar y para hacer nuestro el jazz, una música que amamos”, dice el pianista argentino Adrián Iaies. También es experiencia, del latín *experior*: ensayar, hacer la prueba de, intentar; son las experiencias optimistas del pianista argentino Gabriel Pelatchi o del contrabajo boricua Eliseo Borrero con sus composiciones “Elegua’s Hip Hop” y “The Prophecy”. Si bien nos procura placeres y emociones, del mismo modo puede ayudarnos a comprender mejor nuestras experiencias humanas. Como una etnia cuyos movimientos se redefinen sin parar, sus músicos, movidos por sus propios deseos e ideales, rediseñan constantemente sus identidades —y quizá también las nuestras—. “Una más” proponía el trompetista Kenny Dorham.

En los últimos tiempos se ha desarrollado una polémica en cuanto a una posible relectura de la historia del jazz latino y de supuestas categorías musicales. Algunos periodistas alegan que el papel de los músicos hispanoamericanos y caribeños en el surgimiento del jazz se ha sobrevaluado. Dicha sobrevaluación tendría como propósito hacer de los músicos latinos copropietarios en la génesis del jazz —lo que de alguna manera proponía ¡*Caliente!*!, un libro que se encuentra lejos de manifestar la decisión de urdir un complot para hacer una relectura de la historia, una historia que, por cierto, no tiene dueño—. De esa sobrevaluación nacería el término *jazz latino*, considerado por estos periodistas como un término sin definición ni fronteras, un mundo perimusical, dentro del

que se juntarían auténticos intérpretes de jazz, creadores latinos y experimentales, así como una gran franja de músicos con horizontes diversos y un conocimiento insuficiente del jazz o de las músicas latinas o de ambos. Esta reunión entre el público y los propios músicos generaría y mantendría una confusión que tendería a desnaturalizar tanto al jazz como a las músicas latinas. A través de este mundo perimusical, el término jazz latino ejercería una presión a la que, a pesar suyo, muchos músicos se verían sometidos. De igual manera, la confusión obstaculizaría el desarrollo natural del jazz, de las músicas latinas y de la creatividad de los músicos. Es decir, claramente existiría entonces una intriga para reescribir la historia y así poder beneficiarse del uso de un término: *jazz latino*. Este mismo concepto impide el florecimiento del jazz y de las músicas latinas. Podemos pensar que similares maquinaciones existirán cada vez que aparezca un término que tenga funciones similares. ¿Es el término jazz latino represivo? ¿Una herejía que merece la hoguera?

Por mi parte, siempre he sostenido la idea de un “término sin definición ni fronteras” y, por ello mismo, rechazo toda proposición que intente enmarcar al jazz latino dentro de una categoría objetiva, preexistente, cuya ausencia parecen denunciar aquellos periodistas. Yo impulso una percepción abierta del término, de la misma manera en que rechazo la idea de que la música y sus supuestas categorías sean objetos preexistentes. Según pienso, no hay categoría ni ausencia de categoría; sin presión, pues. Todas las fronteras son vagas y a veces ambiguas; el término *jazz latino* o *afrolatino*, como lo llama el escritor cubano

Leonardo Acosta, es una tentativa para relacionar de forma dinámica diversidades musicales, con base en sus similitudes y sin pretender marcar fronteras claras ni objetivas. El concepto nos permite compartir mundos musicales y nos ayuda a articular el significado que damos a la música. Así, para el pianista mexicano Rafael Alcalá:

Si nos situamos en lugares como la ciudad de Nueva York, podemos encontrar a músicos latinos tocando jazz y no necesariamente escucharse como lo que se ha calificado, por tantos años, como jazz latino. Hoy en día, podemos encontrar ensambles que combinan instrumentos de varios países o que combinan estilos musicales para crear un sonido más fresco. En ese momento, se crea el debate entre sellos discográficos, críticos de jazz y publicistas en el “cómo calificar esa música”. Uno de los ejemplos más claros y contundentes de la mundialización en el jazz latino es la música del saxofonista puertorriqueño Miguel Zenón, que, a pesar de tener músicos latinos e instrumentación tradicional, suena como *swing*, jazz latino, *world*, *straight-ahead*, *funk* y mucho más... todo en un solo sonido.

De esta forma, el término puede verse como una serie de imanes dentro de un multiverso, en el cual términos como afrocubano, afrocolombiano, afroperuano, etc., y otros afluentes, tienen su propia relevancia. De ahí surge el título del libro: *Convergencias*. Aceptamos que, al final del día, jazz latino es un concepto vagamente definido, pero útil y necesario, un concepto que nos permite reflexionar. ¿Por qué lamen-

tarse de que el jazz o el jazz latino no tengan fronteras prefijadas o predeterminadas? ¿Por qué tratar de poner límites en algo ilimitado? Asumimos todos que sabemos de qué se trata, actuamos *como-si*, aunque cada quien tiene su propia interpretación: sus fronteras no tienen identidad objetiva. ¿*Fata Morgana* o acto de fe? En un diálogo, cuando dos individuos hablan de jazz latino manifiestan un acuerdo considerando que, lo que tienen a su disposición, constituye una versión compartida del jazz latino en el momento de su plática. La interpretación de lo que llamamos jazz latino se basa en un acto de confianza mutua entre los miembros de una comunidad. Solamente podemos pretender llegar a convergencias parciales.

Seamos sinceros, lo vago del término permite aventurarse más allá de cualquier restricción que impondría una definición o una categoría. *Jazz latino* no es un término booleano, sino una serie de ficciones; queremos un jazz latino que se mueva en sus márgenes en vez de su centro, por cierto inexistente —insisto—. Al tomar en cuenta la variabilidad de nuestras interpretaciones, no renunciamos al concepto, aunque sus contenidos lo desbordan. Bajo algunas circunstancias, tal vez sea una buena idea ser imprecisos, ya que puede facilitar la comunicación. ¿Paradoja? Es una cuestión de vocabulario, nada más. El vocabulario no es la música que siempre escapa a toda interpretación, aunque sea necesaria. Todos estos términos son trampas, desafíos. Es títere de este concepto el que se deja, músico o no. Es sumiso el que quiere. Como lo ha repetido en varias ocasiones el etnomusicólogo canadiense Gérald Côté:

Las palabras no sólo esconden los sonidos, sino también aquello que los sonidos esconden. ¿La música de la primera película musical *The jazz singer* es jazz? ¿El *ragtime* es jazz? ¿El *be-bop* es jazz? ¿“Canal Street Blues” de la King Oliver’s Creole Jazz Band es blues tocado por una auténtica orquesta de jazz? En adelante, ¿para qué nos servirán nuestras categorías fijas? ¿Por qué atenerse a una terminología que refleja la visión sociohistórica de músicos que exploran libremente en las orillas de América? El debate se asemeja a una polémica obsoleta y adorniana, sustentada en una estética moralizante, resbaladiza, como si toda la sociedad estuviera amenazada por una sola música.

No existe una regla justa y es vano librar una guerra santa por la autenticidad. El tema de las autenticidades fue abordado en *Carambola*. En sus *Chroniques de jazz*, Boris Vian cita la edición del 12 de febrero de 1949 de la revista inglesa *Melody Maker*, en la cual el periodista Stuart Allen pregunta a Dizzy Gillespie: “¿Qué es el *bop*?” El trompetista contesta: “Sólo es la manera que yo tengo con mis amigos de sentir el jazz”. El trompetista no ofrece ninguna definición objetiva, ninguna categoría, sólo subjetividades. Nada fijo, ninguna frontera definida. ¿Sería Gillespie parte de un complot en contra de la categoría jazz?

El afán de encontrar entidades objetivas preexistentes hace que nos desestabilicemos cuando nos enfrentamos a lo impreciso, a lo borroso y a lo confuso que van de la mano con términos como jazz o jazz latino. El afán de encontrar estas entidades objetivas preexistentes para luego combatir las y hablar de libertad es querer vestirse con la capa del inquisidor y

del salvador, un mal endémico de la musicología y la etnomusicología occidental que sale del molde del pensamiento judeocristiano. El fracaso del pensamiento es querer transformar los objetos de la percepción en dogmas, para luego combatirlos pretendiendo estar del lado de aquellas y aquellos que luchan para expresarse con libertad fuera de estos mismos dogmas. Querer transformar lo llamado borroso o confuso en una entidad objetiva preexistente, con el pretexto de que lo confuso es una traba a la libertad, es un acto desesperado que traduce inseguridad; para salvarnos de la inseguridad necesitamos cruzadas y no hay cruzadas sin entidades objetivas preexistentes. ¿Por qué querer transformar el *como-si* de las ficciones y su inestabilidad en hipótesis y éstas en dogmas?

Las obras musicales no son objetos preexistentes independientes del artista, sino más bien son procesos dinámicos inseparables del cuerpo de los músicos y del público. No hay nada verdaderamente objetivo en el arte; si evocamos su cualidad objetiva, no es nada más que una ficción que permite el intercambio de ideas. Así, la composición de jazz no tiene ningún carácter autónomo —sin embargo, hacemos *como-si* fuera autónomo, pero solamente *a posteriori*—. Al dudar de su propio juicio subjetivo, muchos sienten la necesidad de validar sus gustos transformando el objeto de su escucha en elementos de una verdad a la cual pretenden tener acceso. El jazz muestra claramente que la música no es una entidad objetiva, pública y compartida a la espera de ser descubierta. Cada composición es una propuesta creada con cada escucha, con cada interpretación. Nada ni nadie obli-

gan a nada ni nadie. El jazz latino no es una entidad objetiva preexistente, sino una entidad postexistente, objetivada de manera provisional, es el resultado de la coordinación de juegos de interpretaciones y correcciones recíprocas abierta a enmienda. La fe en el otro tendrá un papel fundamental en este juego. Es un juego riesgoso: no hay garantía de comunicación y esta ausencia puede llevarnos a los extremos de la tragedia y de la comedia.

Los universos del jazz seguirán siendo globales; hoy, las historias ya no se cuentan como hace 10 años. Los mundos electrónicos permiten una actualización constante de la información musical. En las redes sociales como Facebook, Twitter y Google Plus, los conciertos se anuncian por decenas todos los días y los círculos musicales se extienden. “La mundialización significa que en todas partes del mundo uno puede tener acceso al jazz; la mundialización permitió su auge y este acceso mundial hace crecer la escucha”, considera el promotor chileno Roberto Barahona. Internet exige también una redefinición del papel del periodista, como lo comenta el reportero de la revista *Down Beat* Shaun Brady: “La cuestión es saber cómo contar una historia usando las nuevas plataformas, cómo pensar en una relación dinámica con el lector”. “La mundialización significa enriquecimiento, crecimiento, oportunidades”, dice el contrabajo alemán Joscha Oetz. El saxofonista Felipe Salles confirma:

El internet ayuda a la gente para obtener información a la que no podía acceder antes. Ayuda a los artistas independientes. El peligro está en que los intérpretes

pueden perder su identidad cultural y terminar sonando todos igual, lo que, en mi opinión, va en contra del más básico principio de jazz: la libre expresión. Podría funcionar como una especie de “selección natural del jazz”, donde sólo los verdaderamente originales sobrevivirán y los demás tratarán de copiarlos. El tiempo lo dirá.

Esta pérdida de la identidad cultural también le preocupa al contrabajo, compositor y arreglista estadounidense Jeff Fuller:²²

La exposición a las raíces de nuestra música ha sido limitada, o más bien, encubierta por el internet, la televisión y un aluvión de cultura popular sin ninguna relación con fomentar el discernimiento y los buenos valores musicales y, mucho menos, el buen gusto. No obstante, a mayor profundidad dentro de los mismos medios (en especial el internet), se tiene mayor acceso que nunca antes a la masiva e histórica base de datos de grabaciones y videos. Es importante que la atención de los jóvenes estudiantes se lleve constantemente a estos recursos.

A pesar de esta mundialización, el jazz latino permanece como un fenómeno principalmente occidental. El congreso *El jazz desde la perspectiva caribeña*, organizado en abril de 2011 por el Centro Cultural Eduardo León Jimenes y el Instituto de Estudios Caribeños, en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, mostró su inquietud por abrir la reflexión acerca de la presencia del jazz en otros continentes. Así, se abordó el jazz considerando sus vínculos con

la cultura musical del Gran Caribe, en particular con la música académica; las influencias externas en la música del Caribe y Latinoamérica; su papel en la identidad de los afroamericanos (tanto en los Estados Unidos como en los pueblos del Caribe insular y continental); el sincretismo cultural en la región y los procesos de transculturación y conservación de identidades transnacionales; su asimilación en las sociedades del Caribe, considerando los contextos económicos, políticos y socioculturales (migraciones, urbanización, industrialización, modernización, comunicación masiva y cultura de masas...). Asimismo, se trataron los orígenes, historias y evolución del jazz caribeño en diferentes ámbitos; especialmente, su presencia, difusión y asimilación en contextos geográficos, sociales y culturales disímiles: América del Norte, Centro y Sudamérica, Europa, África, Asia y Australia. Se discutieron sus aspectos ideológicos desde las perspectivas étnicas, de género y clase social, así como su papel en las representaciones mentales de la región. Este congreso provocó reflexiones profundas de participantes de más de 20 países.

Para Darío Tejeda, responsable del evento, la importancia del congreso era evidente:

Un evento académico y artístico como éste, seguramente, permitió delinear el perfil de un jazz caribeño más allá de una raíz fundamental del jazz latino, como parte del patrimonio global del propio jazz. La “perspectiva caribeña” es muy peculiar en el contexto del jazz en general y del propio jazz latino contemporáneo. Cuando Jelly Roll Morton hablaba del “latin tinge”, hablaba del Caribe (y de hecho, al principio, se restringió el jazz la-

tino a lo caribeño). Hay una historia (y una prehistoria) músico-cultural que explicar y reivindicar. Nadie mejor que los propios caribeños para hacerlo. Dado que el jazz latino ha ensanchado sus fronteras con el tiempo, esperamos el reconocimiento del jazz caribeño como un movimiento musical y socio-cultural, una expresión sonora que integró en el jazz las herencias musicales africana y autóctona: la primera suplió una ausencia del jazz inicial y la segunda lo enriqueció con la cultura musical que se forjó en los países y territorios de la región, en las eras colonial, republicana y revolucionaria. No sólo es lo afrocaribeño, como se entiende normalmente, deben sumarse los elementos no asociados a las huellas africanas que conformaron la cultura musical en la zona. Al no tratarse sólo de las Antillas, se incorpora también el Caribe continental y el norte brasileño; este reconocimiento puede definirse como de carácter histórico-cultural: una expresión de sentimientos y pensamientos musicales que revelan rasgos culturales comunes: es en este sentido que hablamos de identidad.²³

Como herramienta de la mundialización, internet da un sentido de proximidad, inmediatez y convivencia, pero al mismo tiempo acentúa cierta trivialidad en los intercambios.²⁴ La difusión por internet de programas de radio sobre jazz y jazz latino representa, sin duda, uno de los aspectos más positivos de la mundialización. Un buen ejemplo puede ser Acujazz.com, una página que ofrece más de 50 canales de audio de jazz, ordenados por compositor, instrumento, estilo, época, etc. Internet puede también ser una herramienta para conectar a los músicos con el público. El Centro de Arte Contemporáneo P. S. 1.,

Nueva York, ofrece en su página de internet una sección en la cual los artistas visuales de la ciudad pueden subir imágenes de los estudios donde trabajan, algunas de sus obras, así como un breve texto que explique su trabajo.²⁵ ¿Por qué no hacer lo mismo para el jazz latino? Todo depende del interés del público. Una búsqueda rápida con un motor como Google, incluso en Facebook o You Tube, nos dará decenas de direcciones de blogs y programas de radio sobre jazz latino.²⁶ El programa Puro Jazz de Roberto Barahona es uno de ellos. “Inicié en 1997 desde Santiago de Chile, con el apoyo de Radio Beethoven y, como complemento al programa, se inició el foro Puro Jazz, pero por problemas con el servidor lo tuvimos que cancelar en 2010. Hoy sólo sigue el programa, su duración varía de una a tres horas diarias y toda la música viene en realidad de mi colección. El programa se escucha principalmente en Chile, España, México, Colombia y Argentina.” Producido en Montevideo por el periodista uruguayo Jorge Rocha, el programa En Clave de Jazz se escucha por Quisqueya FM en la República Dominicana. Comenta el productor:

Si bien hay una selección lógica del material a emitir, ésta obedece a un hilo conductor y narrativo del recorrido que supone y plantea cada programa, dejando y haciendo siempre que el escucha tenga las opciones y alternativas para su discernimiento propio. Por esta razón, el formato prioriza la música, la obra, después el intérprete y luego su contexto o la ubicuidad geográfica, que completa la información que hará que el oyente, si es neófito, se interese de distintas formas por lo

que ha escuchado, sea por la música, sea por el intérprete o sea por ese lugar a donde fue asociado. Normalmente, en las dos horas que tiene el programa, se emiten 18 piezas —cuya calidad merece difusión, pero, en todo caso, esto no es el tema de discusión— que normalmente pertenecen a 18 intérpretes distintos (no es una regla) y éstos representan usualmente a unos nueve países. Sólo abarca las producciones y propuestas hechas por latinoamericanos, desde Tierra del Fuego a Alaska y viceversa. Estas propuestas pertenecen en 70% a músicos que no son conocidos, 20% a conocidos en algunos ámbitos y el otro 10% a figuras del género.

El internet permite también tener colecciones virtuales; en lugar de coleccionar acetatos o discos compactos, el amante de jazz puede ahora bajar música de sitios preseleccionados y almacenarla en el disco duro de su computadora, su teléfono móvil o su iPod. El disco, como objeto, está desapareciendo y surge una nueva manera de coleccionar; al menos ya desapareció el concepto de la colección como lo sugiere Roberto Barahona:

Hoy es posible obtener, ilegalmente pero con sorprendente eficacia y frecuencia, copias exactas de discos casi inmediatamente después de salir al mercado. El lado positivo es que esta accesibilidad a la música ha permitido que se den a conocer artistas que nunca tendrían acceso a las discográficas. Pocos siguen coleccionando, ahora los discos son gratis, se guardan en aparatos baratísimos y con enorme capacidad de almacenaje. *Peer to Peer* es la norma, el coleccionista descubre un saco de billetes sin manera de averiguar quién es el dueño.

Una forma de reflejar el pensamiento musical comunitario del jazz latino contemporáneo es proponer un abanico de fragmentos sobre temas variados, escritos, pensados, traducidos, interpretados por escritores, periodistas, profesores, musicólogos, músicos (instrumentistas, compositores, arreglistas, orquestadores), ingenieros de sonido, todos ellos de países y culturas diferentes, de preferencias musicales y opiniones diversas. Convergencias, encuentros y desencuentros. Asumo el riesgo de un desencuentro con las declaraciones de algunos y asumo las contradicciones que pueden surgir en las páginas siguientes. Reconocer el valor de un trabajo no implica compartir sus ideas. Las contradicciones siempre nos permiten avanzar y abrir debates positivos. Más que en los dos libros anteriores, mi preocupación ahora era dejar que se expresaran los músicos y no tanto teorizar, que expusieran algunas de sus inquietudes, sus ideas, sus emociones, las pasiones que les motivan, sus procesos creativos y que también se expresaran los actores cercanos al jazz latino. Algunos lo hicieron con pudor y discreción, otros con candor, franqueza y entusiasmo; sin duda, habrá quienes lamentarán que no hablemos suficiente de ellos en términos lisonjeros. Otros invitados a la conversación no llegaron a articular sus pensamientos y optaron por el silencio. También hubo hostilidad. Hemos dialogado con personajes de los mundos del jazz latino de más de 30 países y nos dimos cuenta de que hablar de él nos lleva a reflexionar sobre la música sin distinción de género ni estilo.

Convergencias inició con recuerdos, fragmentos de memorias y seguirá con diversas visiones sobre el

concepto de frontera, a veces complementarias, a veces contradictorias; todas ponen en evidencia cómo este término puede ser interpretado y manipulado. “Pienso que la hipocresía es la única frontera”, dice el percusionista chileno *Papá Mambo* (Rodrigo Muñoz). Con la mundialización tenemos a veces la ilusión de vivir en un mundo sin fronteras. Mucha gente las considera nefastas, como si fueran un obstáculo al entendimiento humano, a la convivencia fraternal. También, podríamos ver las fronteras como perímetros que protegen la excepción de culturas comunitarias, la excepción que es el carácter único de estas culturas, no se trataría entonces, en este caso, de exclusión, sino de evidencias de tradiciones. Como lo subraya Chris Washburne: “Sin fronteras, el jazz latino no sería semejante amalgama enigmática de tradiciones culturales que resuenan ampliamente en muchas comunidades y de manera simultánea, sino que, más bien, sería tan sólo una parte de una zona cultural grisácea debido a la entropía y la pérdida”. O sea, las fronteras estructuran las realidades musicales del artista y también las nuestras. En este caso preciso, las fronteras son móviles, como en los pueblos nómadas, aunque también como puede serlo la piel que marca el perímetro inmediato de nuestros cuerpos, los cuales no dejan de modificarse a lo largo de toda nuestra vida. “Las fronteras culturales no son necesarias para preservar las identidades culturales”, dirá el dramaturgo mexicano Daniel Serrano que radica en Tijuana. “Las identidades no desaparecen, se transforman.” Alfonso García-Cortez, un poeta radicado en la misma ciudad, subraya:

Las fronteras son imaginarios que separan realidades. Y, desde luego, tienen manifestaciones concretas: físicas, culturales, históricas, lingüísticas. Pero también son fluidas, se mueven y transforman, o se olvidan. Al salir de tu casa cruzas fronteras constantemente. Fronteras de naturaleza muy variada y distinta. Cada arte tiene sus reglas; tienes que moverte dentro de los parámetros. Pero la propia naturaleza del arte te obliga a romper estas reglas y, en ocasiones, estas rupturas se transforman en reglas nuevas... y así continúa el proceso. Como poeta debo luchar, pelear con el lenguaje, buscar la palabra adecuada, el matiz. Incluso, inventar palabras o hasta inventarme un lenguaje. El conflicto es parte del proceso, el conflicto es una frontera donde convergen a la vez muchas fronteras, en donde se producen muchos cruces y enfrentamientos. Un idioma se hace a través de la transgresión; el artista transgrede, lleva su materia al límite.

Son espejismos, piensa el contrabajo francés Patrice Caratini: “Cada vez que creemos acercarnos, descubrimos zonas de tránsito que no tienen fin y pasamos de un mundo a otro a través de una multitud de micro elementos que son difíciles de aislar y captar”.

En la excepción está lo excepcional, lo que se aparta de lo ordinario, de la regla, de la condición general, para poder sobresalir. La excepción no es la exclusión ni la esencia, tampoco es la suspensión temporal de una condición, sino que representa los componentes que hacen que una cultura sea única, original en comparación con las demás; la excepción es lo que distingue. En un mundo globalizado, la excepción

puede ser la última frontera. No usamos la palabra en los sentidos que le da el derecho —romano, germánico, canónico—. El asunto es saber si una excepción, una unicidad, puede ser medida objetivamente. Las fronteras marcan nuestros gustos musicales y sabemos que esos gustos cambian o evolucionan; además, ellas representan desafíos y provocaciones. ¿Sería una frontera aquel lugar donde la realidad es fragmentaria? Siempre es una encrucijada, nos incita a la reflexión y a la acción, pues lo importante es el paso de las percepciones a las acciones. “La acción es lo único que hay”, escribía Nietzsche. Una idea perfectamente captada por un contrabajo islandés que propone, como lo veremos, un encuentro que para muchos sonaría musicalmente improbable, el de Islandia con Cuba. Y también por el pianista Chucho Valdés; en la portada de su álbum *Chucho's Steps* (2010), se ve al pianista de espaldas, va caminando y llega a senderos que se cruzan para ofrecer un mambo a la memoria de Joe Zawinul: “Zawinul’s Mambo” —con algunas notas de “Birdland”—. Chucho y Eleguá en la encrucijada.

Las fronteras también son técnicas: del mundo acústico al electrónico, pasando por las bodas electroacústicas; de los discos grabados en vivo a los armados en internet. ¿Cuales son las fronteras entre los sonidos urbanos y los sonidos rurales? ¿Cómo un músico puede yuxtaponerlos en sus propuestas? Las fronteras marcan tradiciones y revelan que algunos artistas se resisten a incorporar nuevos elementos. Cómo los arreglistas-orquestadores, verdaderos escultores de las sonoridades, manejen estas tradiciones dependerá de la evolución de su propia identidad musical. Con el

factor sorpresa, como dice el percusionista chileno y fundador de AfroMantra, Alejandro García. Para Jeff Fuller es una cuestión de confianza e intuición, y sus ideas resumen bien el pensamiento de los más nobles arreglistas del jazz y del jazz latino.

Mi concepto es trabajar dentro de un estilo de jazz cubano, samba brasileña, *be-bop*, etc., con el fin de romper el sobre, o ensanchar el camino, mediante el uso de mis conceptos particulares y extendidos sobre melodía, armonía, ritmo o forma. A través de la representación y el análisis posterior de las obras de muchos compositores, uno llega a conocer la mente y los procesos de su trabajo. El camino para encontrar la voz propia se encuentra en la integración de algunas ideas y procesos de otros con ideas y procesos que sabes que verdaderamente te pertenecen. Debes aprender a confiar en tus intuiciones, sentimientos y sentido de la corrección artística, si quieres crear música que puedas llamar tuya. Es un largo proceso de prueba y error. Me parece que la habilidad del músico de jazz para improvisar, casi infinitamente, acelera el proceso de encontrar una voz y un estilo personales. Los músicos siempre escuchan, tocan y comentan la música del pasado y del pasado reciente; poco a poco, le añaden su propia y original entrada, estilo y creatividad; así, se convierten en parte de la evolución. Algunas veces, un nuevo estilo emerge. Pero sobre todo, la evolución marcha despacio. El *swing* se toca hoy de manera diferente a los años treinta, sin embargo, no deja de ser *swing*.

Si las fronteras pueden limitar el movimiento de los individuos, también pueden impedir arbitrariamente