

LUC DELANNOY

Carambola

Vidas en el jazz latino



POPULAR

COLECCIÓN POPULAR

663

CARAMBOLA

Traducción de
JOSÉ MARÍA ÍMAZ

LUC DELANNOY

CARAMBOLA

Vidas en el jazz latino



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2005
Primera reimpresión, 2006

[Primera edición en libro electrónico, 2012]

Delannoy, Luc

Carambola. Vidas en el jazz latino / Luc Delannoy ; trad. de José María Ímaz. — México : FCE, 2005

403 p. ; 17 × 11 cm — (Colec. Popular ; 663)

ISBN 978-968-16-7716-9

1. Jazz – Biografías 2. Música I. Ímaz, José María, tr. II. Ser. III. t.

LC ML420

Dewey 920.02 D357c

Distribución mundial

D. R. © 2005, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel.: 55-5227-4672

Fotografía de portada: Laurent Amieux

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 978-968-16-7716-9 (rústico)

ISBN 978-607-16-4881-5 (electrónico-pdf)

ISBN 978-607-16-1202-1 (electrónico-epub)

Impreso en México • *Printed in Mexico*

Mi espíritu no se mueve si no lo agitan
las piernas. MONTAIGNE

Cuando cantas para ti
Abres para los demás
El espacio que desean.
GUILLEVIC, *Le Chant*, 1987-1988

Hay que declarar que el pasado existe
para prolongar en él sus raíces. Yo me
apoyo en la tradición para superarla. Lla-
mo a esto técnica de los estilos múltiples.
ALFRED SCHNITTKE

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas y todos aquellos que permiten el florecimiento de mi vida y de mi trabajo —en particular a Changa—. A mis amigos Leonardo Acosta, Hernán Lara, Bernard Legros, Rocío, Carmen y Gonzo; a Jorge Ulla, El Masabi y Wendell, por su apoyo constante. A mi amigo Laurent Amieux por nuestros años en Lyon. Y a todos los que me inspiran cada día: Louis Siret, Nusrat Fateh Ali Khan, Chico O'Farrill, Frank Zappa, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, y a J.D. quien nos enseñó la *différance*.*

* Para entender la intención de la grafía *différance* en lugar de *différence*, véase Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1998.

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	13
<i>Apuntes migratorios</i>	21
<i>Apuntes de identidad</i>	35
Identidades nómadas	35
Identidades múltiples	58
Identidad y educación	82
Identidades nacionales	93
Identidad espiritual	113
¿Identidad de sexo o de género?	119
Identidad corporal	134
La surpación de identidad	140
Identidades virtuales	148
<i>Apuntes de autenticidad</i>	169
<i>Apuntes de liberación</i>	195
¿Un jazz afrocubano sin clave?	196
Liberar al jazz latino del bebop	205
Liberar al jazz latino de los ritmos afrocubanos	222
Latinización	223
Jazzificación	229
La apertura hacia la palabra: apuntes de poesía	291
La apertura instrumental	303
<i>El jazz latino como vocación</i>	331

<i>Discografía</i>	351
<i>Compilaciones</i>	388
<i>Bibliografía</i>	390
<i>Entrevistas</i>	396

INTRODUCCIÓN

El jazz latino es una música en encrucijada. Por su naturaleza personifica el hibridismo; es, también, una música de resistencia anclada en las experiencias vividas por distintas comunidades que se encontraron en Nueva Orleans durante el siglo XIX. En esas comunidades se reunieron elementos del Caribe, europeos, africanos e incluso asiáticos. Desde sus inicios, el jazz latino ha sido el testimonio musical de diversos movimientos migratorios: es memoria social y cultural; con independencia de sus diferentes estilos y escuelas, ha probado ser el punto de encuentro de personas que se sitúan en la intersección de culturas distintas. Si como lenguaje el jazz latino puede servir de modelo hermenéutico para las relaciones interculturales, entonces se convertiría en la primera música planetaria; es decir, una música coordinadora a la cual se le pueden confederar todas las músicas populares del mundo. El jazz ofrecería pues un espacio de diálogo entre diferentes racionalidades culturales y musicales. Como bien lo sintetiza la pianista argentina Lilian Saba, el jazz ofrece “una sensación potencial de libertad a partir de lo que cada uno ‘es’ desde su propia identidad”. Tras un periodo de resistencia, de unificación y constitución de identidad,¹

¹ Con el uso del término “identidad”, incluimos en él los conceptos de “ipseidad” y de “mismidad”, introduciendo así la diversidad en lo idéntico, en la identidad.

el jazz entraría, así, en la segunda fase de su desarrollo histórico, su etapa federativa; es difícil saber si tendrá una tercera —o cómo será— pues el futuro sólo parece ser un simple asunto comercial. Un futuro indeterminado, se podría decir. Un desafío pues.

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 de fusiones con identidades múltiples que sale de puertos como Nueva Orleans, La Habana, Nueva York o Buenos Aires, el jazz latino es una comunión de ritmos afrolatinos, de estructuras armónicas y de improvisación propios del jazz. ¡No podría reducirse a una unidad! Con el paso de los años, se ha abierto de igual manera a las melodías y los ritmos de los pueblos amerindios, quechuas, nahuas, mayas, guaraní y tupí-guaraní, que como mezclas y mestizajes constituyen una dinámica fundamental. El jazz latino está siempre en movimiento y pone su futuro en las manos de otras músicas a las que ayuda a proteger la excepción. Es ahí, en el movimiento, donde reside su fuerza. “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 también es una experiencia, del latín *experior*: ensayar, hacer la prueba de, intentar. Colabora a enriquecer el conocimiento; si nos procura placer y emociones, del mismo modo puede ayudarnos a comprender mejor nuestras experiencias humanas. Como una etnia cuyos movimientos se redefinen sin cesar,

sus músicos, movidos por sus propios deseos e ideales, rediseñan constantemente sus identidades —y quizá también las nuestras—.

Desde la publicación de *¡Caliente!* en Francia, año 2000, en México, 2001, y de una reedición corregida y aumentada en el 2003, la información que ofrece esta obra ha sido retomada y adaptada por diversos autores de Europa, los Estados Unidos y América Latina, así como por algunos periodistas en la prensa escrita tradicional y electrónica. No cabe entonces comentar el asunto, sería pura palabrería; tampoco se trata de proponer un nuevo texto histórico ni de reemplazar el anterior, cuyo contenido sigue vigente. Por el contrario, este nuevo libro pretende ser un complemento. Si se retoman y se actualizan algunas facetas de esta historia se hace con el fin, ante todo, de abrir el debate a las cuestiones sociológicas o filosóficas —lo cual, de cierta manera, también permite actualizar la historia—. Quisiera que este libro fuera uno de explicaciones, del latín *explicare* que significa *desdoblar* (extender, abrir) *quitar los pliegues, desplegar*. Y por lo tanto, interpretar. Que sea también un libro de provocación, del latín *provoco*: ser la causa, el origen —pero, asimismo, *incitar*—. En fin, detrás de mi amor por la música está mi deseo de responderle, de ser responsable.

La filosofía nace del asombro y de la admiración que siente el hombre por el mundo que le rodea, pero también por el que él crea. El jazz latino sorprende por sus combinaciones de ritmos e instrumentos, por sus impulsos y sus aventuras, provoca preguntas y pide respuestas; se descubre y se revela con escuchas sucesivas. Es, pues, un asombro que se construye, se conso-

lida, como durante un viaje en el que los paisajes descubiertos nos sorprenden con sus colores y sus perfumes. Y la sociología... ¿Acaso el sociólogo proscribe la singularidad del creador? ¿Se puede analizar una obra de arte sin destruir su esplendor? Si algunos consideran la música como el resultado de una experiencia divina, no por ello es necesario esperar a vivir en una sociedad en esencia atea para analizarla. ¿No podría la comprensión intensificar la experiencia estética? Desde luego, no pretendo ofrecer una versión verídica de las culturas ni saber con exactitud lo que las comunidades piensan de sí mismas; se trata, simplemente, de intentar comprender el lugar del jazz latino en la sociedad contemporánea y cómo ésta lo recibe, y ello a partir de la elección de ciertos temas que me esforzaré en ilustrar. A menos de que se trate de lo inverso: oír la música es lo que provocó los temas que se verán en las páginas siguientes. Los conciertos, la escucha solitaria y las propuestas radiofónicas, constituyen encuentros con los músicos que dan sus obras a la apreciación y al juicio. Así, nosotros llegamos a ser el eco de sus obras. Quizá de aquí vienen las experiencias y las elecciones estéticas.

Sobre esta empresa se cierne un peligro. En efecto, conviene desde el principio reconocer, como lo ha dicho el etnomusicólogo Philip Bohman, que la música “en tanto sistema simbólico sustanciado, es una fabricación que el mundo occidental hace de su propia imagen.” Interpretar un objeto que se supone simboliza una cultura corre el riesgo de engendrar una forma de colonialismo. Si una cierta sustanciación del jazz latino permite su estudio se puede, sin embargo, inten-

tar desustanciarlo, promover la diversidad en el enfoque mediante el estudio de las identidades, de las autenticidades, de sus liberaciones, por ejemplo, y evitar las trampas dispuestas por los binomios, las dicotomías, para ir más lejos y más allá del valor del objeto monetario de la música. Esto es lo que intentaremos hacer en los capítulos acerca de la identidad, la autenticidad y la liberación.

Sustanciado, muchos consideran al jazz como la música clásica estadounidense del siglo xx. Así, es políticamente correcto asignarle un lugar al jazz latino dentro del mundo académico. En los Estados Unidos el *Smithsonian Institute* puede dedicarle una exposición itinerante y organizar mesas redondas para analizarlo. Ese instituto quiere mostrar lo que tiene de admirable esta música: aquello que ha causado lo inesperado y lo asombroso; lo que ha llegado a ser el objeto estético —lo que ha logrado con éxito el poema visual de Fernando Trueba: *Calle 54*, que parece buscar un valor estético agregado en el jazz latino—. Es una forma de ratificar el gusto del público para hacerlo durar, de controlar el asombro, de manipular su sentimiento estético. También es el medio para asimilar la forma de expresión de las minorías. En nuestras sociedades occidentales tenemos la tendencia de querer descubrir todo, de excavar, etiquetar, catalogar y poner en museos para completar la apropiación. Poner en vitrina un saxofón, una conga, una partitura y algunas fotos, es una cosa; alentar la enseñanza del jazz latino en las escuelas es otra. Ante todo, habría que motivar las animaciones musicales escolares y permitir a esta música pública ocupar un espacio público.

La parte histórica de este texto no se desarrolla de manera cronológica. De paso, quiero hacer notar que los historiadores del jazz, en general, se han saltado los mestizajes musicales. En cuanto a mí lo repito, no tengo aquí, a decir verdad, la intención de hacer una historia general del jazz latino. Las selecciones de sujetos históricos vienen de mi encuentro con los músicos, sus públicos, sus obras —que tienen su propia vida y que a menudo son victorias sobre el tiempo—, durante conciertos o simplemente en el transcurso de una escucha solitaria. Músicos conocidos, reconocidos, mal conocidos, ignorados, cada uno a su manera ha contribuido a hacer de esta música que nos apasiona lo que ella es: la música más bella de nuestro mundo. Acercarse al jazz latino es una forma de encontrarse con la historia, pues no se le puede considerar como una labor disociada de su contexto; no escucharlo es ignorar la historia de la música, es ignorar nuestra historia en tanto que tribu humana. Dicho esto, espero poder continuar la reflexión que aquí se esboza en futuras ediciones.

Razón y objetividad ya no son hoy valores seguros. Tomo el riesgo de descuidarlas un poco. Es verdad que un día alguien me dijo: “existen tres clases de verdad: la mía, la tuya y la del otro”. A través de recuerdos puntuales de sucesos históricos, varias historias se revuelven, se traslapan, se repelen y se atraen. Las verdades emergen. El músico y musicólogo Leonardo Acosta llamaba mi atención sobre el peligro de sólo confiarse en la memoria de los músicos; desde luego, tiene razón. Los guardalados son necesarios; sin embargo, tampoco hay que transformarse en ratones de biblioteca ante la posibilidad de repetir los errores impresos en

muchas obras. Es aquí donde se descubre que numerosos “especialistas” no se han tomado nunca la molestia de visitar los países de los que evocan su cultura; algunos ni siquiera hablan el idioma.

Mientras iniciaba la elaboración de este libro, dos encuentros me marcaron de manera profunda. Uno, en febrero de 2003 en McAllen, Texas, con Luis Moreno; otro, en agosto del mismo año en Hollywood, California, con el contrabajo Al McKibbon, quien, a sus 84 años se preparaba a sacar un álbum excepcional: *Black Orchid*. Este gran gallardo y esforzado, sin duda el mejor contrabajo estadounidense de jazz latino, verdadera memoria viva del jazz que ha atravesado casi un siglo de música, mostraba la energía de un adolescente y la madurez de un sabio. Cuando nos vimos en Hollywood, Al me lanzó de entrada:

pienso que los músicos deberían viajar más. Aquí, en los Estados Unidos, no estamos suficientemente expuestos a la riqueza de las músicas regionales latinoamericanas. Siempre he pensado que la música de América Latina que escuchamos acá no es más que la superficie de lo que en realidad sucede. Habría que descubrir de verdad lo que hacen todos esos músicos con su patrimonio.

Es exactamente la idea con la que habíamos terminado ¡*Caliente!* y, sin duda, *Black Orchid* invita a un viaje así. McKibbon introdujo en este álbum al acordeonista Frank Morocco —“para regresar a las raíces, para algo más auténtico”— quien, al lado de la guitarra de Barry Zweig y de la flauta de Justo Almario, da un *swing*

muy particular a los perfumes latinos tan queridos por el contrabajo.

Al platicar con Luis Moreno tuve la confirmación de que la manera de escuchar, de hablar y de transmitir la música, había cambiado irremediabilmente (uso a propósito un adverbio que contiene la palabra *diable*).² La internet aguza nuestro sentido de lo inmediato y de la impaciencia. Con tal de que estemos equipados con una computadora, podemos escuchar hoy emisiones musicales de radio que provienen de todo el planeta, así como tener acceso de manera casi instantánea a miles de composiciones. Desde ahora, la distribución musical es un asunto individual. Nos construimos la ilusión de que somos los destinatarios privilegiados y, no obstante, esta individualidad nos precipita hacia colectividades virtuales. Buscar una composición en la internet es la aventura que reemplaza a aquella que, en los tiempos de los acetatos, nos llevaba a las tiendas a rebuscar en los anaqueles nuestros discos preferidos.

Una última nota con relación al vocabulario. Utilizo ciertas palabras en inglés sin buscar su traducción, ya que corresponden a conceptos que no son fáciles de verter: *performer*, *performance*, *performing artist*, *live*. A propósito de *artista* aprovecho para decir que esta palabra no debe entenderse como un cumplido ni para designar una profesión; más bien, debería reflejar el estado de aquella o de aquel que produce una obra de arte. La diferencia es significativa. ¡Desde luego, el todo está en ponerse de acuerdo en torno al concepto de obra de arte!

² Diablo. [T.]

APUNTES MIGRATORIOS

SE PUEDEN tratar de entender las raíces del jazz latino para cernir en la actualidad sus múltiples identidades. Si bien en la palabra raíz está el concepto de origen, de principio primero y, por lo tanto, de punto de partida, también contiene el de movimiento, de crecimiento causado por una absorción constante. La raíz no está pues paralizada y no debería tampoco incluir la idea de pureza que abre la puerta a la exclusión y al puritanismo. En verdad, el jazz latino no tiene un principio primero o, más bien, un punto de partida preciso; no se trata de justificar sus orígenes, sino, simplemente, de mencionar sus antecedentes. Su origen es movimiento, circulación, un término omnipresente en su historia. Esta movilidad se manifiesta hoy por medio de la constitución de identidades nuevas de los músicos que lo interpretan. Como toda forma artística, se trata de un proceso. Si el jazz latino se desarrolla y evoluciona, lo mismo sucede con las tradiciones que lo hicieron nacer. Esta noción de movimiento se expresa a través del fenómeno de las migraciones, un hecho constante en la historia cultural y musical de la humanidad. En *¡Caliente!* hablamos de algunas grandes migraciones que aportaron en sus marchas los elementos que constituyen hoy las distintas facetas de las músicas del Caribe y de América Latina. Entregaremos pues aquí algunas viñetas, algunos ele-

mentos históricos, algunas pinceladas quizá deshilvanadas, pero cuyo hilo está relacionado directa o indirectamente con el desarrollo de las músicas de estas regiones.

*

Las primeras presencias africanas en la península ibérica en el año 1070 a.C. y, después, hacia el 700 d.C.; la islamización del Alto Senegal, del Alto Níger, del Níger Medio, de Sahel, del Imperio de Gao, de Kanem-Bornu, y con ella la introducción de instrumentos como la *algaita*, el *tumbel*, el *kunkurn*, la *gaasi*; la proliferación de escuelas de canto y de música bajo el reinado de Adb al-Rahman II (790-852), emir de al-Andalus; la publicación del tratado *De Scientiis* por el filósofo y músico del siglo X al-Farabi;¹ los trabajos en el siglo XII del músico y filósofo árabe-español Ibn Bajja, discípulo de al-Farabi y maestro de Averroes, quien fusionara las técnicas de canto occidentales y orientales y determinara la estructura de la *nuba*, símbolo de la música arábigo-andaluza; la España del siglo XIII con sus culturas cristiana, judía y musulmana; la fundación de la Universidad de Salamanca por el rey Alfonso X; la presencia en la península ibérica de instrumentos como el laúd, el salterio, el rebec y el darbuka; el comercio de oro, el de los genoveses y sus bancos;² la presencia de los

¹ Hay que recordar que las bulerías, las sevillanas y los fandangos de la España colonial que se encontrarán de este lado del océano, nacieron de los intercambios entre la música árabe y las tradiciones musicales judías, gitana y bizantina.

² A manera de ejemplo de los movimientos migratorios entre el mundo islámico de la época, Europa y América, nos parece importante mencionar el notable trabajo de Tarik Banzi, un músico marroquí originario de la ciudad de Tetuán. En su com-

almorávides en Andalucía, esos beréberes del sudoeste del Sahara que habían conquistado Ghana en 1076, seguida por la de los almohades; el desarrollo de la esclavitud en Europa, teniendo como esclavos a los alemanes de Bohemia, los sardianos, los circasenos, los tártaros, los turcos, los armenios, los búlgaros..., y en África (Sudan y Guinea); el descubrimiento de las costas africanas del Atlántico por los portugueses al día siguiente de la construcción de las primeras carabelas, a lo que siguió la autorización otorgada en enero de 1454 por el papa Nicolás V a Portugal para practicar la trata entre África y este país europeo; el desplazamiento forzado de muchas etnias africanas hacia la península arábiga, primero, y a América después; la migración obligada hacia América Latina de tribus convertidas al Islam como los wolofs, los peuls o los mandingas, y su expulsión en 1453 por haber tratado de predicar el islamismo a los pueblos locales; el viaje de Pedro de Gante a México y las primeras escuelas de música; la aparición de grandes puertos como Santo Domingo, La Habana, Veracruz, Cartagena, Portobelo, Panamá, Acapulco —pilar del puente con el Oriente y de la Ruta de la seda—; la entrada de Inglaterra en el Caribe, tanto en Barbados como en Jamaica; una mezcla de imaginarios y de formas de vida en un mundo donde los reinos y los países

posición con el título revelador de *Exodus*, que aparece en el álbum *Vision* (un título también revelador), Banzi junta el laúd con el birimbao brasileño simbolizando la historia sin fin de las migraciones musicales y del encuentro en el tiempo de los instrumentos de cuerdas; fundador de los grupos al-Fatihah y al-Andalus, se le reconoce por haber introducido en el flamenco instrumentos como el *ney* y el *darbuka*. Además, Banzi ha grabado con Paco de Lucía, Jorge Pardo y Enrique Morente, entre otros.

cambian de nombre antes de desaparecer; tantos sucesos y movimientos migratorios —no sólo de hombres, sino también de ideas, instrumentos y músicas— que tendrán consecuencias en el desarrollo de los folclores del Caribe y de América Latina. Mas también habría que resaltar, por su importancia histórica, que entre 1405 y 1433, durante la dinastía Ming, el navegante chino Zheng He realiza expediciones que lo llevaron hasta los territorios de la actual Arabia Saudita y, en África, a las costas de Etiopía y Somalia, algunos aventuran que incluso habría llegado a las costas de Francia, de los Países Bajos, de Portugal y de América ¡en 1421!

*

A partir de estas migraciones forzadas y voluntarias hacia las nuevas colonias, se organiza el encuentro de diversas culturas africanas con culturas europeas y culturas indígenas. En ocasiones, los elementos europeos dominan; otras veces, son los africanos; los elementos de las tradiciones locales, eliminados, no dominan nunca. Este choque de culturas provocó una vena creadora sin precedente. El contacto entre los indígenas, los esclavos negros y los españoles, los portugueses, los franceses, los ingleses, los holandeses e incluso los chinos, implica un mestizaje que se traduce, no sólo en la unión de razas, sino también en una mezcla de distintas características culturales y religiosas que hacen nacer nuevas costumbres. Durante más de tres siglos, hombres y mujeres de culturas africanas diferentes, sometidas al yugo de las clases dominantes, fueron forzados a participar en la formación y consolidación de naciones e identidades inéditas.

Desde 1685, para dar legitimidad jurídica a su práctica esclavista, la Corona francesa de Luis XIV había tenido el cuidado de redactar el *Código Negro* de Versalles, el cual reglamentaba la vida de los esclavos y la actitud de los amos en las colonias. Para ordenar su esclavismo, la Corona española quiso copiar a la francesa y redactó un *Código Negro* parecido al de Versalles; se terminó en diciembre de 1784 en la isla de la Española, pero nunca se promulgó. Será, en realidad, un edicto real de 1789 que retomaba los 37 capítulos del *Código Negro*, el que se aplicará en las colonias españolas. Este edicto determinaba que:

Los placeres inocentes deben contar en el sistema de gobierno de una nación, en la cual la danza y la música provocan las sensaciones más vivas y más espirituales (...). Esta ocupación adecuada a su carácter los distraerá los días de fiesta de otras diversiones que tienen consecuencias perjudiciales, disipando de su espíritu la tristeza y la melancolía que los devoran constantemente y abrevian su vida, y corregirá al mismo tiempo la estupidez característica de su nación y de su especie.

Los esclavos podían pues reunirse. Si bien las grandes figuras del Siglo de las Luces denuncian las masacres de los indígenas perpetradas en América por los españoles, no obstante, prefieren ignorar la suerte de los esclavos conducidos a las colonias francesas.

Estas concentraciones de esclavos, autorizadas por los españoles, llegaron a convertirse en cofradías con sus propias reglas. Se les llamó *cabildos*, predominaban en las ciudades y funcionaban como refugios y asocia-

ciones de ayuda mutua, en las cuales los esclavos encontraban un lugar seguro que también les permitía mantener las prácticas religiosas y culturales que recordaban sus orígenes. Por medio de esos *cabildos* los amos colonos, de cara al otro radical, a ese africano arrancado de su tierra y, sin embargo, tan cercano a sus ritos y sus valores, promovían lo que denunció Jean Baudrillard, a saber: “el otro negociable”, “el otro de la diferencia”, al que se le permitían asociaciones esporádicas. A parte de la exterminación, la cual no podían permitirse ya que tenían necesidad de ellos, ésta fue la única manera de administrar “el exotismo radical”. Condescendiente, despreciativo, el amo colono toleraba, negociaba, la diferencia de sus esclavos.

*

De estas culturas nuevas, por un lado forjadas de reminiscencias de Europa y, por otro, de aquellas asociaciones autorizadas, emergieron numerosas formas de expresión musical. Éstas, como lejanos recuerdos de ritmos africanos, llegaron a ser, a su vez, símbolos que sublimaron la exclusión social y permitieron a muchas comunidades sobrevivir y determinar su propio destino. Ante la diversidad de ritmos, se encuentran fenómenos constantes en las prácticas musicales de la diáspora africana. Así, la repetición de figuras rítmicas y melódicas, de las que surgen los *riffs* y la forma antifonal que hace recordar los cantos africanos, es fundamental en el jazz, el jazz latino, el *blues*, el *reggae*, el *zouk*, el *soca*, la salsa, el *rap*...; esta repetición no sólo afecta la estructura de la composición, sino también al público y su actitud de cara a la música. Si bien atra-

viesa el espacio, la repetición se opone al tiempo: lo desafía, se le resiste; de hecho, se podría decir que provoca un tiempo pluridimensional. Es lo que Jacques Derrida llama lo iterable, el “surgimiento del otro” (*itara* en sánscrito). “No hay incompatibilidad entre la repetición y la novedad de lo que difiere. Una diferencia siempre hace desviar la repetición. Lo inédito surge, se quiera o no, en la multiplicidad de las repeticiones.”

Sobre el principio de la repetición se componen diferentes estilos por superposición al tocar los instrumentos y se construye la improvisación. Más allá de los particularismos, los *riffs* son territorios reconocidos, recuerdos de identidad, oasis en el camino del nomadismo; son puntos de encuentro donde los músicos intercambian señales de reconocimiento antes de volver a partir, cargados de energía, por las vías de la improvisación. Entonces, ésta llega a ser una estética de lo efímero y la marca del músico. Aunque las notas que forman esas repeticiones y esos *riffs* parezcan idénticas, no son, sin embargo, ni similares ni uniformes; el ataque, así como su carga emocional, son siempre diferentes. La repetición, que motiva una participación colectiva de los músicos, impulsa la música y, al mismo tiempo, le da un sentido de dirección al ofrecer un soporte indispensable al conjunto de la orquesta. Para los músicos que participaban en los cabildos, la repetición del ritmo aseguraba un cimiento cultural. Hoy, el tejido de todos estos ritmos diferentes traduce la expresión de las relaciones interculturales.

Y qué mejor ejemplo de experiencia intercultural en el mundo del disco de estos últimos años que el álbum *Cachaito* del contrabajo cubano Orlando López.

Sin dejar de reconocer a Charles Mingus en *Tumbao* N° 5, el contrabajo entra al mundo del *dub*, pero también al del *hip hop* con la complicidad del conguero Miguel Anga Díaz, del DJ Dee Nasty y del organista jamaiquino Clifton *Bigga* Morrison. Con las composiciones *Redención*, *A gozar el tumbao* y *Cachaito in laboratory* se dan los *Père Ubu* en La Habana, Cuba, y en Jamaica. No se trata de una simple “hip hopisación” de la música cubana, sino, más bien, de un encuentro dinámico de trayectorias musicales de países con pasados diferentes, pero semejantes. Cada música se reconoce en la otra; son solidarias. Las experiencias sonoras corren a todo lo largo del álbum: con el tresero Johnny Neptuno en *Oración lucumí*, con Hugh Masekela al *flugelhorn* y el trombón Jesús Ramos en *Tumbanga*. En la misma línea creadora se debe mencionar la composición de Ben Lapidus *Dub Tres* en el álbum *Blue Tres*. Uno se imagina el *Tres* de Lapidus rodeado por la batería de Sly Dunbar y el bajo de Robbie Shakespeare. También está, como ejemplo de intertextualidad contemporánea, de culminación migratoria, de fusiones, la aventura del trío *Vida Blue* dirigido por el pianista de *Phish*, Page McConnell, con el grupo de Miami *The Spam Allstars*. Su encuentro explosivo dio al álbum *The Illustrated Band* con *Charmpit*, una composición magistral de 24 minutos, llena de chispazos, de *riffs*, de cantos yorubas, de ritmos funky, de solos de saxofón, de flauta, de trombón, de piano; las percusiones son fulgurantes y los ritmos complejos. En plena posmodernidad se da la fuerza de lo transitorio, de lo fugaz.³

³ Recordemos que uno de los primeros músicos en explicar estas culturas nuevas y en lanzarse a los caminos de las fusiones

Otro tipo de migración, de la cual no se habla mucho, es la que va hacia África. ¿Habrá quizá un África Latina? Es cierto que se conocen las orquestas *Africando*, *Orchestra Baobab* y, quizá un poco menos, el grupo belga-beninés *Azeto Orkestra* y su composición *A la croisière des chemins* que simboliza justamente los movimientos migratorios entre el Caribe hispanohablante (Cuba) y el África negra (Benín). En cuanto a los viajes musicales de los músicos europeos, americanos o caribeños hacia la cultura *gnawa* del sur marroquí, más bien sobresalen por el ámbito de lo espiritual. Allende *African Rhythms Jazz Quintet* de Randy Weston y del saxofonista Pharoah Sanders, son de recordar los encuentros de Archie Shepp con músicos argelinos durante el Festival Pan-Africano en Argelia, 1969, y con el pianista belga Charles Loos. Por no poderlo hacer físicamente, algunos sienten el deseo de realizar el viaje musicalmente, como por ejemplo el trombón quebequés Jacques Bourget, director del grupo de nombre nostálgico *Saudade*,⁴ con su composición *Couleur Africaine*, que inicia con un llamado de conchas y un solo de flauta de bambú; también está

fue Louis Moreau Gottschalk. A partir de sus viajes a Cuba, Puerto Rico, la Guadalupe, la Martinica, Panamá, Perú, Chile, Argentina y Brasil, desarrolló un repertorio que lo convirtió en el primer músico panamericano —de alguna manera, el ancestro espiritual y aventurero de Paquito D’Rivera—. En su obra *Gottschalk*, Réginald Hamel establece una cronología detallada de muchos desplazamientos de Gottschalk por el mundo; sus apuntes acerca de los viajes del pianista en el Caribe y América del Sur son apasionantes.

⁴ De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, *saudade* significa: soledad, nostalgia, añoranza. [T.]

una suite corta e hipnótica, cubana pero al mismo tiempo muy africana, *Afrekete Suite*, en el álbum *Late Night Sessions* de la orquesta *Caravana Cubana*.

De manera reciente, en algunos países de América Latina, como por ejemplo México, aparece una tendencia a la africanización de ciertas músicas locales. Al margen del interés legítimo por la música de África occidental que muestran grupos como *Banderlux* en Cuernavaca y *Los Bakanes* en Xalapa, valdría preguntarse acerca de los motivos que impulsan a diversos músicos a querer africanizar, cueste lo que cueste, algunos sonos mexicanos; es decir, a forzar la inclusión de tambores africanos en los grupos, por ejemplo el *djembe* o los *talking drums*, como la única vía posible para la autenticidad musical. Parece haber ahí un peligroso discurso revisionista disimulado detrás de una labor políticamente correcta.

En este “retorno” hacia África, los músicos españoles también han desempeñado un papel importante. Así lo confirma el grupo Ketama con los álbumes *Songhai* y *Songhai 2* grabados con músicos de Malí llevados por Toumani Diabate. Con *Songhai*, el primer encuentro es sin percusión, se sitúa entre el *kora*, esa arpa africana de 21 cuerdas, y la guitarra flamenca. Es difícil saber cuál instrumento es la continuación del otro. En el curso del segundo álbum, *Songhai 2*, el *ngoni*, un *luth* de cinco cuerdas, se une al *kora* y a las guitarras. A continuación, se asiste al encuentro del *balafon* con la guitarra flamenca en la composición admirable *Ndia* de Toumani Diabate. Pero, también hay una rumba española que descubre un tumbao cubano tocado con el mismo balafon. De hecho, cada uno tiene su manera de

interpretar esta rumba —españoles y malienses— y cuando esas dos interpretaciones se unifican en una sola composición, como es el caso en *Sute Monebo*, uno se da cuenta hasta qué punto un antiguo pasado común puede influenciar la interpretación de una misma música. En fin, *Niani* es una composición clásica de la cultura *wolof* con un arreglo moderno que termina con un diálogo entre palmas y guitarra flamenca. Más que un acercamiento, esta migración musical traduce una continuidad cultural.

¿Pero qué, cuando se trata de la rumba congoleña, de la de Bangui, o incluso la de Conakry? En los años de 1920 y 1930, por un curioso efecto de bumerán, obreros que provenían del Caribe hispanohablante desembarcaron en el Congo Belga para trabajar en empresas belgas. Llevaron consigo algunos instrumentos y cuando se inauguró la primera gran radio nacional, Radio Léopoldville, no tardaron en participar en los programas e interpretar su música. Los artistas locales se reconocieron rápidamente en esas músicas de raíces en parte africanas (sones, rumbas, chachachás y también merengue); no dudaron en retomarlas para interpretarlas a su manera y cantar las letras en lingala o en indubíl, una mezcla de español y lingala, dando así una sonoridad particular a esta “rumba”. El lingala es un habla tonal de relación que nace de diversas lenguas bantúes de las regiones del río Congo. De hecho, es uno de los idiomas bantúes más importantes.

Es posible que la rumba cubana se haya adoptado de manera rápida por los países de África central, porque representaba una alternativa a las músicas europeas impuestas por los poderes coloniales. Los pioneros

fueron todos guitarristas: Antoine Kalosoyi, Henri Bowane y Antoine Wendo. En 1948 Kalosoyi graba el tema *Ngoma* mezclando rumba cubana y el ritmo de la danza local zebola. Los primeros instrumentos de esta nueva rumba congoleña fueron la *sanza*, conocida en América Latina con el nombre de *mbira*, así como una guitarra acústica y una o varias botellas de vidrio como medios de percusión. Con el tiempo la guitarra eléctrica reemplazará al *sanza*; además, tomará el papel que tenía el piano en la música cubana. En relación con la guitarra, se debe saber que un músico en particular ingenioso, Mwanga Charles, remplazó la cuarta cuerda por una *cantarela*, es decir, una cuerda mucho más fina, dando así a su instrumento una sonoridad original cercana a la de la marimba. Las tiendas de instrumentos musicales y algunos comerciantes de discos no tardaron en importar los de 78 revoluciones de música cubana. En los años del decenio 1950 se desprenden dos figuras mayores: el guitarrista François Luambo Makiadi y Joseph Kabasale (el gran Kalle) quien fundó en 1953 el *African Jazz* junto con el legendario guitarrista Nico Kassanda. En 1956, Makiadi funda la *O.K. Jazz*. También es la época de las primeras casas de discos congoleñas dirigidas por empresarios griegos: Ngoma, Optika, Loningisa, Esengo. Tres años más tarde, en Brazza-ville, Antoine Nedule Monswest (Papá Noel) funda *Les bantous de la capitale*, una orquesta que lanza una variante de la rumba congoleña, la “rumba boucher”. Después, vendrán numerosos músicos de renombre mundial, como Pascal Tabu Ley y Papa Wemba quien dará acentos de rock a la rumba. Fue pues desde las riveras del río Congo, desde ciudades como Kinshasa y Brazza-

ville, que la rumba congoleña salió a conquistar el mundo. Para terminar, anotemos el encuentro musical en estos últimos años de Papá Noel y el tresero cubano, originario de La Habana, Gilberto *Papi* Oviedo.

*

Después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y Washington, también es legítimo preguntarse cómo las nuevas políticas globales en materia de control de los movimientos migratorios van, desde ahora, a influir en las músicas y en los intercambios culturales. Hay que recordar que el gobierno del presidente George W. Bush puso en funcionamiento un sistema de control draconiano para los solicitantes de visas. Por medio del *U.S. Patriot Act* este gobierno pretendía ejercer una vigilancia todavía más estricta sobre las poblaciones consideradas marginales; es decir, cualquier persona que de cerca o de lejos participa en una aventura cultural. Muchos artistas del mundo entero, realizadores cinematográficos, directores de orquesta, músicos y escritores, que buscaban presentar sus trabajos y ganarse la vida en el mercado cultural más grande del mundo, los Estados Unidos, han sido maltratados —algunos han sido incluso retenidos en los aeropuertos—. Impedir la circulación, el movimiento y los intercambios culturales que de manera normal se realizan por el contacto físico de los artistas con sus públicos, puede hoy empujar a estas comunidades a un mundo virtual, un mundo donde rebota la idea del nomadismo y con ella la de la creación de identidades cambiantes, inestables. El contacto humano directo es fundamental en todo intercambio cultural; la tecno-

logía es un pálido sustituto. Lo menos que se podría decir es que en una época en la que la población estadounidense tiene la mayor necesidad de cultura, el gobierno de Washington no se preocupa en asignarle un lugar dentro del ámbito público.

Impedir la circulación de bienes y personas era ya el fin del *Trading with the Enemy Act* promulgado en octubre de 1917 por el congreso estadounidense.⁵ Se trataba pues de prohibir todo comercio, todo intercambio, desde y hacia las naciones con las cuales el país estaba en guerra. Esta ley impidió durante muchos años la llegada de músicos cubanos a los Estados Unidos, así como la venta de discos grabados en esa isla. Todo cambió cuando se permitieron los intercambios culturales con el gobierno castrista. La casa de discos Columbia firmó con el grupo cubano *Irakere* para el que organizaría una gira por los Estados Unidos. Esta gira fue financiada con el producto de la venta de los discos, cuyo dinero se depositó en una cuenta bancaria bloqueada de acuerdo con las provisiones de la ley. Sin embargo, en los últimos años se han suspendido conciertos de numerosos grupos cubanos, como *Irakere* y *AfroCuban Allstars*, porque muchos de sus músicos no pudieron obtener la visa.

⁵ Es interesante notar que Prescott Bush, el abuelo de George W. Bush, devoto militante del *U.S. Patriot Act*, era el director de la Union Banking Corporation cuando el gobierno, utilizando el *Trading with the Enemy Act*, incautó y ordenó el cierre de ese banco en octubre de 1942, acusándolo de ser una compañía financiera nazi...

APUNTES DE IDENTIDAD

IDENTIDADES NÓMADAS

El jazz, por su capacidad incluyente, de hospitalidad, porque está abierto a las fusiones, es un lugar generoso que favorece la eclosión de nuevas identidades. Al nutrirse con experiencias de individuos y comunidades de los que revela sus culturas, el jazz latino desarrolla una conciencia trasnacional. Así, en su seno, la diáspora latinoamericana representa un motor importante para abrir espacios culturales, sociales y políticos.

Cuando el músico se implanta en un país que no es el suyo, sea su exilio voluntario o no, debe volver a crearse una identidad propia; es necesario restablecer la relación entre uno y el lugar donde vive; es uno mismo *en otro lugar* el que debe volver a construir en el entorno nuevo. A esta reconstrucción la acompaña la esperanza del cumplimiento de una promesa, la de una vida mejor, o por lo menos diferente. Poco a poco, uno extiende su red de conocidos, amigos y colegas, y se enfrenta a los retos de un mundo social complejo. En su vida cotidiana, según sus circunstancias, el músico emigrante latinoamericano adoptará diversas facetas, tan pronto uruguayas como colombianas o peruanas..., ya latinoamericanas, ya estadounidenses si vive en ese país. Al margen de la pregunta ¿quién es?, está la cuestión de saber qué es.

Así, como lo señala el baterista de origen costarricense Luis Muñoz:

Cuando me mudé a California, me encontré en un entorno ajeno; el idioma, la comida, la cultura, la geografía, la forma en que las personas interactúan entre sí y con Dios, todo era nuevo para mí. El ritmo general y las dinámicas de mi vida cambiaron de manera drástica. El tiempo desempeña un papel interesante en esta ecuación, en el sentido de que proporciona familiaridad con cualquier cosa nueva, pero, a la vez, te lleva más lejos de tu pasado. Mientras estás fuera, la gente envejece o muere y los pueblos se transforman en grandes ciudades imposibles de reconocer.

Ante la erosión de su identidad original, el músico se adapta entonces a necesidades y oportunidades nuevas que se le presentan: muy a menudo debe expresar su alteridad en una lengua que no es la suya; a su alrededor, el paisaje es diferente, las estaciones cambian y el clima es distinto. Algunos cantarán este destierro climático combinando un doble sentido, ironía y nostalgia, como en la composición *Frizilandia* en la que Bobby Escoto, bajo la dirección de Chico O'Farrill, se complace en repetir: *Qué lindo es Nueva York para vivir oye, aquí mismo en Frizilandia moriré*. Pero, la nostalgia ya se había instalado un poco antes: *Si te vas de mambolandia nostalgia te va dar*. Mambolandia es, desde luego, Cuba. Del calor al frío, del mambo a los rascacielos, del copretérito al presente en el espacio de unos cuantos compases.

En el siglo xx, los músicos puertorriqueños, y en menor medida los cubanos, exiliados, emigrados, se

juntaban en un suburbio del este de Harlem en Nueva York, *El Barrio*, donde, como decía el escritor Ed Morales, eran “almas desplazadas”. En 1926, Rafael Hernández, el compositor de *Lamento borincano*, funda el famoso *Trío Borinquen*; se instala en *El Barrio* con su hermana Victoria, maestra de piano, quien abre una tienda de música en Madison Avenue, *Almacenes Hernández*. Pronto, el lugar llega a ser un lugar de reunión para los músicos puertorriqueños que buscan trabajo. Mientras no lo encuentran, algunos organizan en sus departamentos veladas con baile en las que se cobra la entrada. Seis años después de la apertura de la tienda de Victoria, otro puertorriqueño, Gabriel Oller, abre un negocio donde vende rollos de pianola, discos de 78 revoluciones y guitarras: *Tatey's Guitars*, ubicado a un lado del *Teatro San José* en la calle 110. Oller descubre que su comunidad tiene sed de una música que le recuerde el calor de la tierra natal; decide entonces grabar a los músicos amateurs del *Barrio* y de Brooklyn. En 1934 funda la primera casa de discos puertorriqueña de los Estados Unidos, *Dynasonic*. Realiza las grabaciones en su trastienda, hace un acetato que usa como master y reproduce discos de 78 que vende en dicha tienda. En 1945, a causa de su éxito, se instala en la calle 51 y rebautiza su negocio como *Spanish Music Center*. Funda entonces un nuevo sello, *SMC*, que se llamará *Coda* en 1947.

En ocasiones, debido a su desplazamiento y para reencontrar sus hitos, el músico se repliega sobre sí mismo. A pesar de este semiaislamiento, siempre tiene la necesidad de oír la música de su tierra, pues ella le despierta un sentimiento de pertenencia; pero, tam-

bién existe la necesidad de escuchar la que otro produce, exiliado como él. Es pues la afirmación de otra singularidad, como si ello le diera confianza en la suya; como si probar el sabor del otro le confirmara el suyo. Este es el atractivo de las grandes salas de concierto. Al mismo tiempo, los puertorriqueños tuvieron la idea de organizar veladas con baile para financiar la formación de un movimiento en defensa de los derechos cívicos. A principios de la década de 1930, todos los sábados, rentaban el salón de reuniones de un fondista judío en la esquina de la calle 110 y la Quinta avenida, el *Park Palace Jewish Caterers*. Poco tiempo después y no lejos de ahí, el *Photoplay Theater* fue renombrado como *Teatro San José* y comenzó a proyectar películas mexicanas. En 1934, el puertorriqueño Marcial Flores abrió el *Club Cubanacán* en la calle 114 y avenida Lenox, y contrató a la orquesta del flautista cubano Alberto Socarrás. Algunos meses más tarde, Flores rentó el *Mount Morris Theater*, en la calle 116 y la Quinta avenida, renombrándolo *Teatro Campoamor*.

Al año siguiente, el promotor puertorriqueño Fernando Luis organizó “batallas” de orquestas sobre dos escenarios distintos dentro del mismo teatro, el *Golden Casino*, un salón que se ubica en el sótano del *Park Palace*. Ante los gritos entusiastas del público, se enfrentan las orquestas de Alberto Socarrás y del trompetista Augusto Coen, en la cual se encuentra el pianista Norberto (Noro) Morales, recién desembarcado de Venezuela. También fue en el *Park Palace* donde el 3 de diciembre de 1940 debutó Machito con su nueva orquesta *Machito & The Afro Cubans*. Mario Bauzá, su cuñado, se encarga de la dirección musical del grupo;

contrata dos arreglistas formidables: John Lewis Bartee y Edgar Sampson, además de algunos solistas de jazz como el trompetista Bob Woodlen y los saxofonistas Leslie Johnkins, Fred Skerritt y Gene Johnson. En fin, Bauzá llama a un joven timbalero de 17 años nacido en Nueva York, de madre puertorriqueña y padre de ascendencia española, Ernest Anthony *Tito* Puente. Durante el verano de 1942, invitan a Machito a presentarse en *La Conga*, un club situado en la avenida 50; ésta es la primera vez que una orquesta de músicos negros y latinoamericanos toca en pleno corazón de Manhattan.

*

A pesar de todos sus esfuerzos y de una búsqueda iniciática, los músicos emigrados nunca tienen realmente el sentimiento de pertenecer a la tierra que los recibe, incluso cuando el exilio es para alejarse y reencontrarse ellos mismos en otro lugar —o para poder descubrir una representación inédita de sí mismos—. Las identidades nuevas que los músicos se crean son híbridas; se componen de elementos del país de origen y otros del que los acoge. Al identificarse con reglas diferentes el músico interioriza hábitos musicales nuevos. Si no cambia el carácter de su música, la parte que cambia de su identidad se vuelve plural; cuando sigue siendo el que es —profundamente latinoamericano en sus ideas musicales— su diversidad se enriquece. Si vive en una ciudad como Nueva York, Los Ángeles, Boston, París o Tokio, su percepción del ritmo puede cambiar, pues interioriza nuevas experiencias rítmicas; esto también vale si decide dejar una gran ciudad por la provincia. Además, se le puede encontrar en un trío, un cuarteto, un quinteto,

una gran banda, un club, una sesión de grabación, la orquesta de un teatro: son vidas como las de Arturo O'Farrill, Gato Barbieri, Tito Puente, Cachao... El problema es que no se puede verificar la validez de una afirmación tal salvo después de sucedido, *a posteriori*, y no durante.

El jazz latino se presta bien para que estos músicos se expresen; asimismo, refleja las tensiones sociales (y psicológicas) esporádicas, pero fundamentales, del momento —o del pasado que quedó grabado en sus memorias—. También se podría decir que el destino del músico de jazz latino exiliado es el de estar permanentemente “en otro lugar”; no vive en su casa, su morada y su música son a la vez el pasado y el presente. La memoria constituye el punto original de una faceta de su identidad; cuando el músico presenta su trabajo, invita al público a participar en el recuerdo, pero también a la construcción instantánea de una memoria nueva; ésta, al expresarse en la música, se convierte en un refugio que puede provocar un choque en el público y suscitar un interés renovado por alguna cultura. La experiencia sensorial despierta entonces una conciencia.

Esto es un poco lo que surge de la grabación *Central Park Rumba* que el percusionista Eddie Bobé dedica a la fiesta popular neoyorquina de las percusiones. Tal reunión de músicos, esta rumba de Nueva York que brota de una explanada de Central Park en Manhattan todos los domingos por la tarde desde hace unos 30 años, es un refugio para los percusionistas cubanos, puertorriqueños, *nuyoricans* e incluso afroamericanos de esa ciudad que se sienten exiliados en su propia tierra. Este refugio también es una posada que recibe públicos de