

Cuba en el jazz

Antonio Benítez Rojo

HAY CIERTAS CIUDADES EN LA REGIÓN DEL CARIBE donde el fenómeno sociocultural de la criollización alcanzó momentos de complejidad verdaderamente asombrosos. Una de estas ciudades fue la Nueva Orleans del siglo pasado, donde confluyeron tradiciones, músicos y ritmos de muy diversas procedencias, entre éstos últimos el de la habanera. Tal contribución no debe tomarse a la ligera, pues ocurre en el momento formativo de la música popular norteamericana, es decir con anterioridad al ragtime, al blues y a lo que varias décadas después habría de llamarse jazz; esto es, sucede en un período de fundación de discurso y por lo tanto su presencia siempre estará ahí, pronta a reaparecer cada vez que se le llame. Ahora bien, en lo que toca al jazz, la presencia fundacional del ritmo cubano —en realidad afro-cubano, ya que la célula rítmica de la habanera tiene su origen en África— es aún más importante. Esto es así porque en realidad el jazz debe ser visto como un tipo de música criolla, música característica de la cuenca del Caribe donde coinciden elementos europeos y africanos acriollados. Si bien puede argumentar que el ritmo dominante en su historia ha sido el europeo 4/4, también podemos hablar de síncope, polirritmo y variedad tímbrica en la percusión desde sus mismos inicios. Así, más que ninguna otra música norteamericana, el discurso del jazz, por su propia naturaleza, si bien buscará renovarse armónicamente en la música euro-criolla, rítmicamente lo hará acercándose a la música afro-criolla, particularmente la cubana y la brasileña, adoptando de paso sus instrumentos percusivos.

En cualquier caso, en 1930, con el viaje de la orquesta de Modesto Azpiazu a Nueva York, otra célula rítmica afro-cubana entró en los contextos musicales norteamericanos: la clave cubana. Entró con el son, que recibiría el nombre de *rumbha* en Estados Unidos, y entró auténticamente con la percusión de las maracas, las claves, los timbales, el cencerro, el güiro y un instrumento de reciente factura cuyo uso en las secciones de ritmo habría de preceder el de otros tambores cubanos: el bongó. Se debe a la orquesta

de Azpiazu la popularización de *El Manisero*, que grabado en Nueva York con la voz de Antonio Machín, se instalaría en los repertorios de jazz a partir de 1931. En esa fecha fue grabado por las bandas de Duke Ellington y Red Nicholls, quien junto a futuras estrellas como el trombonista Jack Teagarden, el clarinetista Benny Goodman y el baterista Gene Krupa usó músicos cubanos en las claves, las maracas y el bongó.

Sin embargo, a pesar de que en los años 30 los ritmos cubanos tuvieron aceptación en Harlem y entre la comunidad latina de Nueva York con orquestas como la de Alberto Socarrás, no fue hasta la década de 1940 donde la percusión afrocubana irrumpió en el jazz con el explosivo lucimiento de los fuegos artificiales. Los músicos que inicialmente contribuyeron a esto fueron Frank Grillo, conocido en el mundo como Machito, y el trompetista y arreglista Mario Bauzá. Ambos músicos tenían experiencias diferentes que supieron integrar con acierto: Machito, con un buen sentido de la percusión y de las relaciones públicas, había dirigido varios grupos latinos y Bauzá había tocado en las grandes bandas de Chick Webb y Cab Calloway, en ésta última junto a Dizzy Gillespie. Gracias a la colaboración de Machito y Bauzá, debutó en la escena neoyorquina, en 1942, *Machito and His Afro-Cubans*. De acuerdo con los críticos, ésta sería la primera orquesta que supo combinar con acierto las tradiciones musicales afro-cubanas y afro-americanas; de una parte una sección de ritmo cubano, de la otra una instrumentación de trompetas y saxofones tocando al estilo de las bandas negras de swing, como la de Count Basie, y arreglos que seguían la estructura del son. La orquesta se fortalecería con el pianista Joe Loco, un puertorriqueño de Nueva York orientado hacia el jazz, y con la inclusión en la sección de ritmo de un tambor callejero que había aparecido hacía poco en las orquestas típicas cubanas: la conga. En cualquier caso, en 1943, una composición de Bauzá titulada *Tanga*, tendría el honor de ser la primera pieza de jazz afro-cubano según el juicio del historiador John Storm Roberts.

Pero en el jazz de los 40 los ritmos afrocubanos tendrían otros escenarios significativos. Por ejemplo, habría que destacar la llegada del mambo y el papel desempeñado por las orquestas de Curbelo y de Machito antes de que se popularizaran las grabaciones de Pérez Prado. Por su importancia seminal, habría que mencionar la grabación *A Night in Tunisia*, pieza compuesta por Dizzie Gillespie y tocada por Charley Parker. Y por supuesto, las avanzadas experimentaciones de la banda de Stan Kenton en números como *El Manicero*, *Cuban Carnival*, *Introduction to a Latin Rhythm* y *Bongo Riff*. Pero, sobre todo, habría que hablar de la llegada a Nueva York del más famoso de los percusionistas cubanos, el legendario Chano Pozo, que presentado en grande por Dizzie Gillespie grabaría su inmortal *Manteca* a finales de 1947. El breve pero intenso impacto de Chano Pozo contribuiría a que la música de jazz conocida como *bebop* se dividiera para dar paso a lo que entonces se llamó *cubop*, *cu* de Cuba, que habría de permanecer en el mercado por muchos años.

La década de los 50 le pertenece al mambo, género que, a mi modesto modo de ver, tanto por su densidad como por su variedad estilística escapa a

toda clasificación estricta, dependiendo en gran medida de la pieza de que se hable. En cualquier caso la popularización del mambo en los Estados Unidos, en particular el mambo instrumentado a la Pérez Prado, contribuyó enormemente a la fusión del ritmo cubano con el jazz, ya en marcha desde la década anterior. La lista de músicos notables, grupos y orquestas que grabaron en esa época con percusión cubana es impresionante. Claro está, esto hizo que se destacaran como figuras una constelación de percusionistas cubanos, entre ellos Cándido Camero y Mongo Santamaría. Las oportunidades de trabajo crecieron al punto de que tocadores de tambores batá que habían servido de informantes a Fernando Ortiz, como Francisco Aguabella y Julito Collazo, se mudaron a Nueva York. También se había trasladado a esa ciudad Chico O'Farrill, talentosísimo arreglista que cuenta entre sus éxitos *Afro-Cuban Suite* y otra suite a partir del *Manteca* de Chano Pozo. Ya al final de la década, cuando la fiebre del mambo empieza a pasar, viene la influencia de la charanga criolla en el jazz, especialmente en lo que toca a la flauta.

Ahora hablaré de un capítulo que no aparece desarrollado en ninguna historia del jazz. Y es que si bien Nueva York y hasta cierto punto Los Angeles fueron ciudades donde se empezó a cocinar lo que hoy conocemos como Latin jazz, o jazz latino, La Habana también tuvo una hornilla en este cocinado. Me limitaré a hablar de la segunda parte de la década de los 40 y toda la década de los 50, los años de mi juventud... El caso es que por razones de proximidad y paralelismo cultural la música pop norteamericana siempre tuvo un gran consumo en Cuba. En todos los cabarets de La Habana, en todos los grandes hoteles y en todos los clubes sociales, se presentaban orquestas, una típica y lo que se conocía entonces como un jazz-band, influida por los arreglos y las grabaciones de las grandes bandas. Los bailarines eran blancos, pues la discriminación racial impedía el acceso democrático a esos lugares. Pero entre los músicos, cantantes, arreglistas y compositores locales, siguiendo una tradición que venía del siglo XIX, había numerosa gente de color. Lo que quiero significar con esto es que una cantidad sustancial de músicos cubanos tenía un oído puesto en la isla y otro en los Estados Unidos. Pero ¿qué ocurría en los Estados Unidos? Ocurría que por razones económicas las grandes bandas se fragmentaban; ocurría que la música pop, después de la gran era del swing, había caído en un bache del cual no habría de salir hasta la llegada del rock; ocurría que el jazz no bailable, en todos sus estilos, se había puesto de moda y no había bar que se respetara que no presentase al menos un pianista con un bajo; ocurría que la industria de grabaciones de ambas costas se nutría de tríos, cuartetos, quintetos y hasta octetos de jazz, muchos de ellos tocando *clubops*; ocurría que *La Voz de América* enviaba a la América Latina, pasando por arriba de Cuba, un chorro diario de excelente jazz. Naturalmente, el auge del jazz en los Estados Unidos no pasó desapercibido entre los músicos de La Habana. A esos intereses respondió no sólo Pérez Prado, tan influido por Kenton, sino también otras orquestas como la de Bebo Valdés, en Tropicana, con algunos geniales proto-mambos como *Rarezas del Siglo*; estaban compositores como Portillo de la Luz y José Antonio Méndez,

fundadores del bolero de *feeling*, gracias a quienes los guitarristas cubanos aprendieron a poner acordes de cuatro y hasta de cinco notas diferentes, y en vez de regresar a la tónica con el tradicional acorde de séptima empezaron a usar progresiones cromáticas rematadas por un acorde de séptima con sexta. Estas complejidades armónicas, que habrían de influir en las composiciones y arreglos, no sólo pasaron a la guitarra y al piano, sino incluso hasta el tres. Recuérdese, por ejemplo, el *Bibelot de chocolate* del Niño Rivera. Y claro, habría que recordar los arreglos de voces de Aida para las D'Aidas y más adelante los de Felipe Dulzaides para piano, vibráfono y la Gibson eléctrica de Pablito Cano. Y no es que los músicos cubanos abandonaran el llamado de lo telúrico. Precisamente en esos años ocurre en Cuba la cubanización de lo afrocubano, es decir, lo que hasta entonces se veía aún como cosa de negros, se integra al *main stream* de la cubanidad al punto que los diablitos, los bailes de orichas y los batá son representados tanto en los shows de los cabarets como en la televisión. Músicos y cantantes, por ejemplo Mercedita Valdés, igual le ofrecen su arte al altar de santería que al escenario del teatro que al estudio de grabación. Claro, esto no había pasado de la noche a la mañana; fue la culminación de todo un proceso que despega con la popularización del son, la rumba y la conga, y sigue con la poesía negrista, la música de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, ciertas obras de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y Alejo Carpentier, y la pintura de Wilfredo Lam. Así las cosas, habría que concluir que la década de los 50 proveyó el espacio para que coexistieran todas las diferencias que constituían la música cubana, el jazz inclusive, sólo que en Cuba el *jam session* se llamó «descarga».

Aquí, en los Estados Unidos, el jazz cubano cae dentro del cajón de sastre que se conoce hoy como jazz latino. Pero como saben bien los músicos presentes, en los años 50 surgió en La Habana un jazz cubano. El famoso *Irakere* de los 70 no fue un fenómeno milagroso caído del cielo. ¿Cómo podrían juntarse grandes estrellas como Paquito D'Rivera, Chucho Valdés y Arturo Sandoval en el escenario del Carnegie Hall sin que se hubiera plantado antes la semilla del jazz cubano? En cualquier caso, habría que recordar que en los 50 la radioemisora del Ministerio de Educación tenía un programa de jazz, que en La Habana existía un Club Cubano de Jazz, del que fui miembro, y una tienda especializada en vender discos de jazz y revistas como *Metronome* y *Down Beat*, que algunos conocidos músicos norteamericanos de jazz se presentaban en La Habana y, sobre todo, que músicos cubanos que trabajaban en Estados Unidos viajaban a Cuba cuando podían trayendo en sus maletas lo último de lo último. Ahora bien, los músicos de jazz constituyen una hermandad cuyo lenguaje es hacer música de jazz. Esa hermandad es selecta, al punto que grandes músicos cubanos habrían fracasado como pianistas de jazz o arreglistas para el *Irakere*. Por mucho esfuerzo que hago, no puedo imaginarme al titán de los titanes de nuestra música, Ernesto Lecuona, «descargando» con Cachaíto, Barreto, Gustavo Más, Escalante y Tata Güines, o junto a gente más joven como Carlos Emilio, Papito Hernández, Calandraca y Leonardo Acosta —de quien recuerdo un inspirado *My Old Flame* la tarde en que Zoot Sims tocó

en el Habana 1900. Sin embargo, sí recuerdo con nostalgia a Frank Emilio, pionero del jazz cubano, que entre descarga y descarga tocaba piano en El Maxim alternando con el modesto trío de soneros *Alejandro y sus Muchachos*.

Volvamos ahora a los Estados Unidos. Si bien los emigrantes habían sido mayoritariamente europeos durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, otra historia ocurre a partir de los 50. Desde entonces la inmensa mayoría de los emigrantes a Estados Unidos provienen de la América Latina, es decir, países en que parte de su música nacional tiene orígenes afro-europeos o al menos, influidos por Cuba y Brasil, gustan y bailan este tipo de música. Hoy en día la población latina de los Estados Unidos se calcula en cuarenta millones, lo que en términos de mercado de consumo representa la población de España. Doy este dato porque su importancia es crucial a los efectos de comprender el impacto comercial que en su momento tuvieron el mambo, el cha-cha-cha, el bugalú, el bossa nova, y más recientemente la salsa y el merengue. Naturalmente, todos estos géneros influirían en el fenómeno que se ha dado en llamar el renacimiento del jazz latino.

De la salsa se ha escrito y opinado bastante, pero en lo que convienen todos los investigadores serios es que su base fue el son, de la misma manera que el cha-cha-cha fue la base del bugalú. Eddy Palmieri, gran figura del jazz latino, es para muchos el fundador del jazz-salsa, más que nada por su despliegue de trombones, pero en realidad la mayor parte de su jazz es americano-cubano. En verdad, lo que ocurre en las décadas de los 60 y 70, cuando el gusto por el jazz decae, es que apelando a la creciente presencia puertorriqueña y cubana un nutrido grupo de músicos graba piezas con nombres en español y ritmos predominantemente cubanos y brasileños. De cualquier manera, la percusión cubana en los Estados Unidos de esos años está representada en primer término por Mongo Santamaría, que incluso viajó a La Habana para grabar números con batá y cantos de orichas. Y claro, eso lo sabemos todos, a partir de los 80 nuestro hombre en Nueva York y en el mundo es Paquito D’Rivera, cuyo espléndido libro *Mi vida saxual*, publicado en Puerto Rico por la Editorial Plaza Mayor, acabo de leer de un tirón. No obstante, en el gran concierto *All Stars* del jazz de hoy vibran otras inspiraciones cubanas. He escuchado la trompeta de Sandoval estremecer la bucólica placidez de Tanglewood; el piano introspectivo de Gonzalo Rubalcava me ha lanzado a navegar por archipiélagos posmodernos y el de Chucho Valdés me ha hecho atracar por un momento en una Cuba intemporal, insumergible, gracias a su interpretación, clásica y renovadora a la vez, de *Tres Lindas Cubanas*... Ahora mismo —para terminar— tengamos presente que en algún lugar de Cuba o de los Estados Unidos hay jóvenes que continuarán la tradición por todo lo alto, pues como dije al principio, si de algo podemos estar seguros es que en el sonido del jazz siempre habrá algo cubano.