

El Jazz e Hispanoamérica: Interesante Caso de Retroalimentación

por
José Hosiasson

"...y así va el mundo y el jazz es como un pájaro que migra, o emigra o inmigra o transmigra, salta barreras, burla las aduanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura una "cave" y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero, es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado, les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizá había otros caminos y el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético y moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de ragtime y la primera frase de un blues, etcétera, etcétera"¹. Así escribe Julio Cortázar en el capítulo 17 de *Rayuela*, obra publicada en 1963. Es una profunda y hermosa incursión hecha por un sudamericano al ambiente y a la esencia del jazz.

No debe extrañarnos que un escritor argentino tenga tan cabal conocimiento del jazz, pues éste ha sido practicado en América hispana desde que empezó a rebasar su ámbito natal, antes de 1920, y Buenos Aires ha sido y sigue siendo un centro muy importante para esta música: a fines de 1934 ya se editaba en la capital argentina una revista especializada, *Síncopa y Ritmo* subtitulada "Publicación Mensual De Jazz-Cine-Radio", y hoy puede escucharse allí muchos conjuntos de buena calidad que practican jazz de todos los estilos. Chile fue otro de los países sudamericanos donde el jazz prendió muy temprano: Editorial Ercilla, de Santiago, publicó en 1939 *Hot Jazz - Guía de la música swing*, una traducción al español hecha por el musicólogo chileno Pablo Garrido de la primera obra de análisis de la nueva música que el francés Hugues Panassié

¹Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), p. 87-88.

había escrito y publicado en París en 1934. El 10 de noviembre de 1944 RCA Víctor chilena graba un disco de los *Ases Chilenos del Jazz* seleccionados ese año por el *Club de Hot Jazz de Santiago*, institución que casi medio siglo después continua en su tarea presentando conciertos semanales y en cuyo escenario han actuado alguna vez todos los músicos de jazz que han pasado por el país. A pesar de su tamaño Uruguay rivaliza con Argentina en cantidad y calidad de sus jazzistas. En Lima puede escucharse *Perú Jazz*, un excelente cuarteto que fusiona música nativa con jazz. Lo mismo hace en La Habana y con música cubana el grupo *Irakere*. En Río de Janeiro y Caracas se organiza grandes festivales de jazz y México, por su proximidad a los Estados Unidos, recibe constantemente grupos norteamericanos que intercambian ideas con músicos locales.

El jazz es música de intérprete. La relación entre el papel del compositor y el margen disponible para el ejecutante, es inversamente proporcional en el jazz de lo que sucede en la música formal occidental comúnmente llamada "clásica": la obra de jazz refleja principalmente la personalidad de los que la tocan. Por eso es muy difícil —por no decir imposible— preservarla en una partitura: la interpretación no se expresa sólo en las notas musicales y su duración, sino que consta de muchos otros componentes —timbre, ataque, sutiles pero esenciales variaciones en la afinación y en los valores rítmicos, y varios otros elementos inasibles— que son difíciles de describir en un pentagrama. Debido a esta característica, las obras de jazz sólo pueden ser conservadas en disco u otro sistema que capte el sonido mismo. Se catalogan por lo tanto en listas de grabaciones —llamadas discografías— que las agrupan por intérprete, sello de grabación y período y que, para evitar duplicaciones y confusiones, detallan el título bajo el cual han sido editadas, el número de matriz con el cual fueron registradas, una indicación de pruebas inéditas de la misma obra que pueden o no haber sido editadas, fecha y lugar de la grabación y el nombre de todos los músicos que participaron en ella (Véase ej. 1). No es corriente que estas listas indiquen el nombre del compositor, pues su canción sólo fue el esquema sobre el cual los intérpretes crearon lo que constituye la obra final.

Es precisamente el amplio margen creativo que deja para el intérprete, lo que ha hecho que el jazz resulte tan atractivo para músicos de todas las latitudes. Su difusión y práctica en América Latina se han incentivado además por componentes "hispanos" que fueron incorporados al jazz desde sus orígenes mismos.

Muchos —si no la mayoría— de los esclavos negros cuyos descendientes contribuyeron elementos fundamentales en la creación del jazz, no llegaron directamente desde la costa occidental de África a lo que hoy son los Estados Unidos de Norteamérica, sino que fueron llevados primero a las Indias Occidentales y recién fueron trasladados a los estados sureños después de residir en esas islas hasta una o más generaciones. Mientras trabajaban allí, asimilaron la música de sus amos españoles y, cuando fueron conducidos al continente, llevaron consigo este bagaje cultural. Por otro lado Nueva Orleans fue posesión francesa en sus primeros cuarenta y seis años pero fue cedida por Francia a

EJEMPLO I:

227

Breeze (1, 3)

New York, June 1, 1936

Bb 6464

Boston Tea Party (1)
(rev. Frank Tanner)

New York, Nov. 17, 1936

Bb 6690

Many other titles issued but all of almost entirely commercial content.

"The Martins and the Coys" (RZ 2364) is a hillbilly type performance which was inadvertently issued as by "Wingy Mannone and his Orchestra."

(4) 1940... see under Art Hodes.

CHICAGO SANCTIFIED SINGERS

Religious singing.

I Ain't No Stranger Now
Tell Me What Kind Of Man Jesus Is

Mlt 7-05-64

1937

CHICAGO STOMPERS

See under Jimmy Blythe.

CHICKASAW SYNCOPATORS

See under Jimmy Lunceford and his Orchestra.

CHICK AND ANDY

May be Chick Bullock and Andy Sanella (vcl) with orch. accomp.

10760-3 St. Louis Blues
Mailman Blues

Per 12747, Ro 1694

1927

CHILDREN'S RECORDS

The Children's Album Sylvester The Seal on Victor features a Dixieland group including Bobby Hackett (tpt).

CHILEAN ACES OF JAZZ (Chilean)

ASES CHILENOS DEL JAZZ:

Lucho Aranguiz (tpt); Angel Valdes (tbn); Woody Wolf (clt); Mario Escoban (ten); Hernan Prado (p); Raul Salinas (g); Ivan Cazaban (bs); Victor Tapia (d).

Santiago, November 10, 1944

Rosetta

VicCh 90-0341

Copenhagen

L. Lamas (clt); Rafael Traslavina (p) and Jose Luis Cordova (d) replace Wolf, Prado, Tapia, respectively.

Santiago, 1945

Jazz Me Blues

VicCh 90-0466

Darktown Strutters Ball

ANNA LEE CHISHOLM

Vcl acc. J. H. Shayne (p).

8075-1 Georgia Sam Blues
8076-1 Cool Kind Daddy Blues

Para 12213

GEORGE CHISHOLM (British)

GEORGE CHISHOLM AND HIS JIVE FIVE:

Tommy McQuater (cor); George Chisholm (tbn, arr); Benny Winestone (clt, ten); Eddie Macaulay (p); Tiny Winters (bs); Dudley Barber (d).

London, October, 1938

DR2985 Let's Go

DeE F6867

DR2988 Archer Street Drag

—

DR2989 Rosetta

DeE F7015

DR2990 You'll Always Be Mine

—

Alan Ferguson (g) added.

London, November, 1938

DR3077 Penalty 45

DeE F6939

DR3078 No Smoking

—

GEORGE CHISHOLM AND HIS ORCHESTRA:

Tommy McQuater, Kenny Baker, Stan Roderick, Alfie Noakes (tpt); George Chisholm (tbn, arr); Eric Breeze, Bruce Campbell (tbn); Harry Hayes, Duggie Robinson (alt); Andy McDevitt, Jimmy Skidmore (ten); Jimmy Durant (sop, bar); Billy Munn (p); Ivor Mairants (g); Jack Collyer (bs); Jock Cummings (d).

London, May 25, 1944

DR8453 Mood For Trumpet

DeE F8458

DR8454 All Is Not Gold That Jitters

DeE F8507

GEORGE CHISHOLM AND HIS JIVE EIGHT:

McQuater; Chisholm; McDevitt (clt); Hayes; Skidmore; same p; g; bs; d as above.

Same date.

DR8455 Little Earl

DeE F8507

DR8456 Broadhurst Garden Blues

DeE F8458

¹Dave Carey and Albert J. McCarthy. *The Directory of Recorded Jazz and Swing Music*. Vol. II (Fordingbridge, Inglaterra, The Decphic Press, 1950), p. 227.

España en 1764 y recién fue vendida a los Estados Unidos en 1803. Si bien es un mito que el jazz haya nacido en Nueva Orleans —pues lo hizo en forma más o menos simultánea en todo el este norteamericano— la pintoresca ciudad sureña fue un centro de gran importancia musical a comienzos del presente siglo: sus instrumentistas y sus locales jugaron un papel esencial en la gestación de lo que hoy conocemos como jazz. El musicólogo Lafcadio Hearn, mientras vivía en Nueva Orleans en 1880, escribió: “la melancolía, la gorjeante belleza y la extravagancia del canto del negro son aliviadas por la influencia francesa, o subyugadas y profundizadas por la española”². Cuando en 1938 confió sus recuerdos para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, el extravagante pianista, compositor, director de orquesta, alcahuete, maestro del billar y narrador Ferdinand “Jelly Roll” Morton —nacido en Nueva Orleans en 1885— dijo “...y teníamos allí población española. Yo escuché un montón de melodías españolas y traté de tocarlas en el tempo correcto” “...sí usted no consigue ponerle un matiz español a sus melodías, nunca logrará obtener el condimento necesario, como yo lo llamo, para el jazz”³.

En las décadas de los años '20, '30 y '40 los que componían canciones para el consumo popular, para las revistas musicales de Broadway y para el cine en Hollywood, popularizaron varios tipos de canción sudamericana como la conga, la rumba, el tango y la samba. Los jazzistas usaban constantemente material proporcionado por la música popular, por Broadway y por Hollywood para sus extemporáneas interpretaciones, de modo que estos elementos se fueron incorporando más y más a su música. El pianista *Louis Russell*, que dirigió una orquesta muy influyente a fines de la década de los años '20 (la que acompañó regularmente a Louis Armstrong desde 1929 hasta 1942), había nacido en Panamá. Su familiaridad con el concepto “latino” se hace obvia en la famosa versión de “Saint Louis Blues” grabada por Armstrong en 1929, con su tema principal expuesto sobre un poderoso ritmo de habanera. El trombonista *Juan Tizol*, nacido en Puerto Rico, tocó con la orquesta de Duke Ellington desde 1929 hasta 1944, cuando pasó a la orquesta del trompetista Harry James. Tizol compuso dos de las piezas más conocidas del repertorio ellingtoniano: “Caravan” y “Perdido”. El trompetista *Mario Bauzá*, nacido en La Habana, vino a Nueva York y en 1931, tocó con Noble Sissle (1932), Chick Webb (1933-1938) y Cab Calloway (1939-1941). Con este último grabó obras como “Chili Con Conga”, “Vuelta”, “Rhapsody In Rhumba”, “Yo Eta' Cansa” y “Goin' Conga” y su compañero en la sección trompetas en esa orquesta fue el joven Dizzy Gillespie. Bauzá terminó integrando el grupo de su cuñado *Machito* (nacido como Frank Grillo, en Tampa, Florida).

El impacto más directo de la música “latina” sobre el jazz tuvo lugar en el invierno de 1947 cuando el director de orquesta y trompetista Dizzy Gillespie, “sumo sacerdote del bebop”, contrató al percusionista cubano *Chano Pozo* para un concierto en el Town Hall de Nueva York. “Apoyado por los acres bronce

²H.E. Krehbiel, *Afro-American Folksongs* (Nueva York: Schirmer, 1914), p. 134.

³Alan Lomax, *Mister Jelly Roll*. (Nueva York: Duell, Sloan and Pierce), 1950, p. 62.

de una orquesta joven y hambrienta, Pozo se agachó en el centro del escenario y apaleó un multisonoro tambor nativo con sus callosas manos. Mantuvo al público en un respetuoso silencio durante treinta minutos, voceando en un dialecto de Africa occidental, mientras construía desde un susurro hasta un grito y viceversa"⁴. La música de jazz, y específicamente el ritmo de jazz, nunca pudieron volver a ser los mismos. El firme compás de 4/4 que había sido su característica sobresaliente hasta entonces quedó subvertido en ese mismo momento, y los tambores cubano/africanos se transformaron desde entonces en instrumentos rutinarios para los conjuntos de jazz.

A mitad de la década de los años '50 varios grupos de jazz estaban usando percusionistas cubanos quienes añadían color y variedad rítmica a la música. En 1953 el pianista George Shearing agregó a *Armando Peraza* a su muy exitoso ensamble. El pianista Erroll Garner grabó con *Cándido Camero* en 1954 y usó a *José Mangual* regularmente desde 1966. En California el vibrafonista Cal Tjader formó un grupo con varios percusionistas "latinos" quienes posteriormente llegaron a ser bastante conocidos, como *Mongo Santamaría* y *Willie Bobo*. El flautista Herbie Mann, logró gran popularidad cuando sumó un tocador de conga a su grupo en 1957. Mann usó una sucesión de brillantes cubanos: *Potato Valdés*, *José Mangual*, *Ray Barreto* (nacido en Nueva York), *Ray Mantilla* y *Willie Rodríguez*. Las grandes orquestas de *Dizzy Gillespie* y *Stan Kenton* usaron percusionistas "latinos" regularmente —y así lo hicieron varias otras orquestas también.

Después de la invasión cubana de fines de la década de los años '40 y de los años '50, una nueva avalancha "latina" empezó en los años '60 cuando el saxofonista Stan Getz grabó con el guitarrista Charlie Byrd un álbum que llamaron "Jazz Samba". Un año después, en febrero y marzo de 1963, Getz grabó más "jazz sambas", esta vez con instrumentistas brasileños. Un álbum fue hecho con el guitarrista *Luis Bonfá*, con el pianista y arreglador *Antonio Carlos Jobim* (compositor de "Chega De Saudade", "Desafinado", "Samba de Uma Nota So", "Garota De Ipanema", "Corcovado", "So Danço Samba" y muchos otros clásicos de la nueva música brasileña), la cantante *María Toledo* y una sección rítmica brasileña; en el otro álbum estaban el cantante y guitarrista *João Gilberto*, su esposa la cantante *Astrud Gilberto*, *Carlos Antonio Jobim*, y *Milton Banana*, en batería. En el intertanto el saxofonista Julian "Cannonball" Adderley viajó a Río de Janeiro y grabó allí con un grupo brasileño que incluía al pianista y arreglador *Sergio Méndez* y al baterista *Dom Um Romão*. La influencia era mutua ya que la *bossa nova* fue creada en pequeños locales nocturnos de Copacabana e Ipanema por músicos nativos que declararon su gran admiración por el tipo de jazz que hacían en California grupos como los de *Gerry Mulligan* y *Shorty Rogers*. A fines de los años sesenta y a comienzo de los setenta, los percusionistas brasileños llegaron a ser parte esencial del gran movimiento de "fusión", cuando músicos con antecedentes jazzísticos incursionaron en el campo del "rock". *Airto Moreira* grabó con *Miles Davis* en 1969 y fue

⁴Marshall Stearns, *The Story of Jazz* (Nueva York: Oxford University Press), 1956, p. 243.

miembro fundador de "Return To Forever" y "Weather Report". Moreira y Dom Um Romão fueron los primeros ganadores cuando la revista especializada *Down Beat* agregó una categoría de "percusión" (además de la tradicional "batería") a sus dos encuestas, de críticos y de lectores. *Flora Purim*, la esposa brasileña de Moreira, ganó encuestas de *Down Beat* como mejor cantante femenina en 1974 y 1975. A esas alturas las influencias cruzadas estaban tan entrelazadas que es difícil establecer quién había influenciado a quién. Ese es el caso de dos brasileños de gran talento, los multi-instrumentalistas *Hermeto Pascoal* y *Egberto Gismonti*, cuyos estilos ciertamente reflejan a sus contemporáneos norteamericanos, pero quienes a su vez influenciaron a muchos artistas estadounidenses.

Desde que el guitarrista *Oscar Alemán* acompañó a Josephine Baker en París en los años '30, siempre hubo jazzistas argentinos figurando en el escenario internacional. Algunos de los más prominentes son el pianista, compositor y arreglador *Lalo Schifrin*, el saxofonista *Gato Barbieri*, los pianistas *Jorge Dalto* y *Carlos Franzetti*, el saxofonista *Jorge Anders* y los bandoneonistas *Astor Piazzolla* y *Dino Saluzzi*.

Las listas de artistas hispanoamericanos que se han destacado en el jazz son extensas y aumentan cada día: así se va sazonando de "matiz español" esta apasionante expresión musical, una de las más poderosas que hayan aparecido desde siglos en el arte occidental.