

JAZZ EN ESPAÑOL DERIVAS HISPANOAMERICANAS

La imagen arborescente con la que siempre se explicó la historia del jazz y su desarrollo –de Nueva Orleans al jazz-rock– hoy resulta insuficiente para entender los últimos treinta años de su historia. La narrativa historicista que nos permite entender la evolución del jazz hasta los años 80 del siglo pasado ya no nos sirve para trazar una morfología de estos últimos tiempos. El jazz se expandió horizontalmente y su dispersión geográfica, a modo de paradoja estética de la globalización, produjo algo más que réplicas de un modelo dominante. *Jazz en español* presenta, por primera vez, un amplio mapa del jazz que se hace en España y América Latina. Cada capítulo se ocupa del jazz de un país y está escrito por un especialista de ese país, mostrando cómo músicos y audiencias han hecho del jazz lo que es en cada lugar. El jazz es una música global llena de escuchas, matices y acentos locales.

Julián Ruesga Bono escribe sobre música, artes visuales y cultura contemporánea en varias publicaciones españolas y latinoamericanas. Ha coordinado la edición de los libros: *SVQ, el arte contemporáneo desde Sevilla* (2003); *Intersecciones, la música en la cultura electro-digital* (2005); *Más allá del rock* (2009) e *In-fusiones de jazz* (2010). También ha dirigido las revistas *arte-facto* y *Parabólica*.

JAZZ EN ESPAÑOL
DERIVAS HISPANOAMERICANAS
JULIÁN RUESGA BONO



Julián Ruesga Bono
coordinador

Jazz en español

Derivas hispanoamericanas

Créditos

CulturArts Música
Plaza de Viriato, s/n
46001 Valencia

Con la colaboración de la Fundación SGAE

© de la presente edición, CulturArts Música, Generalitat Valenciana, 2015
© de los textos, los autores
© Arte/facto, c.c.c.
arte-facto@telefonica.net

Primera edición: Dirección General Editorial, Universidad Veracruzana de Xalapa, México 2013

Cubierta y diseño: Sandra Figuerola
Maquetación: Adrián Pérez Cabrera
Imprime: Impresum
C/ Vicent Lleó 20
46006 Valencia, España

ISBN:
Depósito Legal:

CulturArts - Música
Generalitat Valenciana, 2015

Sumario

Prefacio Julián Ruesga Bono	09
Jazz en español Julián Ruesga Bono	13
El jazz en la Argentina. Del paladar mundano al gusto local Sergio Pujol	45
<i>Jazz a 4000 metros de altura. El jazz en Bolivia</i> Sergio Calero	67
El jazz y la música caribeña Darío Tejeda	77
El jazz en América Central Luis Monge	107
Jazz en Chile: un espacio de tensiones entre la modernidad y la identidad Álvaro Menanteau	117
Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia Juan Carlos Franco	137
Jazz hecho hoy por cubanos: igual y diferente Joaquín Borges-Triana	153
Jazz en Ecuador Juan Mullo Sandoval	167
A contratiempo: una breve historia del jazz en España Iván Iglesias	179
A qué huele el jazz en México Alain Derbez	215
El jazz en Paraguay Germán Lema	237
<i>A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano</i> José Ignacio López Ramírez-Gastón	241
El jazz uruguayo en tres décadas del Hot Club de Montevideo Luis Ferreira y Berenice Corti	261
Jazz en Venezuela: en la búsqueda de un sonido propio Dimitar Correa Voutchkova	275
Nuevos debates y estudios en la región. Latin Jazz, Jazz Latino, Jazz latinoamericano Berenice Corti	293
Colaboradores	305

Prefacio

Este libro comienza justo donde finalizaba nuestra anterior publicación, *In-fusiones de jazz*. Puede considerarse continuación-ampliación de aquella y situarse dentro de una mirada global al jazz en el mundo —o quizás mejor, al mundo del jazz—, aunque centrada en el área de habla española. Con él queremos mostrar una visión del conjunto del jazz que se hace en Hispanoamérica y España.

La relación del mundo hispano con el jazz hunde sus raíces en los componentes africanos de las diferentes culturas y músicas afroamericanas que se han desarrollado a lo largo del siglo XX, a la sombra de la potencia globalizadora de la cultura estadounidense. En un primer momento el jazz fue sinónimo de modernidad. Hacer o escuchar jazz era ser moderno y ser moderno era reproducir el modo de vida urbano norteamericano, o al menos vivir su paradigma. Después, cuando los músicos de jazz afronorteamericanos se interesaron por las percusiones afrocaribeñas y otras músicas y sonoridades tomadas de diferentes culturas del mundo, la visión y comprensión del jazz fuera de EUA también cambió —de igual modo que modernidad, moderno y modernización significaban mucho más que la simple imitación de lo estadounidense. Hacer jazz en La Habana, Buenos Aires o Madrid no tenía por qué ser la reproducción de lo que los músicos norteamericanos hacían y grababan en Nueva York. La práctica del jazz, y su escucha, podía entenderse como cocinar ingredientes de diferentes procedencias en relación a la cultura musical que formaba al músico y a las audiencias. Texturas y sabores diversos que, combinados de distintas formas, podían producir sonidos y experiencias musicales singulares, y en muchos casos inéditas hasta ese momento. El jazz, más que un género, se empezaba a concebir como una forma de entender, hacer y estar en la música.

Los efectos de la globalización cultural nos han proporcionado un paradójico mecanismo para descubrir músicas locales desconocidas hasta su visibilidad mediática. Hoy las músicas locales están sujetas a la dinámica de la globalización cultural y, como sucede con otras formas de arte, circulan y actúan en interacción con otros diferentes modelos culturales. Desde la década de los 50 del

siglo pasado las innovaciones tecnológicas operadas en los medios de comunicación han provocado importantes cambios en la dinámica de la cultura musical occidental y la aparición de nuevos hábitos, actitudes y valores. Un músico, o un aficionado, pueden moverse sin conflictos entre distintos ámbitos musicales, entre el rock, el jazz, la canción popular, la música académica o la electrónica, sin aparentes contradicciones. La misma música puede sonar y ser escuchada en diversos y diferentes ámbitos y contextos. Por otro lado, el hecho de que no todos los músicos prioricen la producción discográfica o que su trabajo no interese a las discográficas transnacionales para su distribución exterior, hace que exista una gran cantidad de músicas desconocidas más allá de su contexto local o regional. El caso del jazz es un ejemplo.

Este libro está dirigido a una comunidad de hablantes-lectores y cuenta la historia del jazz en sus países. El jazz se toca, se escucha, se piensa y se comenta, del mismo modo que se escribe sobre él y se lee. El objetivo de este libro es presentar y pensar el jazz en los países castellanohablantes, explicar su pasado y repasar su presente, intentando provocar lazos colaborativos que dinamicen su futuro inmediato. Se trata de pensar y presentar una música de la que se habla, escribe y lee en el mismo idioma, con cientos de acentos diferentes. También se trata de aseverar su presencia y ampliar su ecúmene más allá del mapa parcial, y muchas veces estereotipado, que circula en los medios. Cada país está presentado en un capítulo que a su vez está escrito por un especialista en el jazz de dicho país. En el caso de algunos países, esta es la primera vez que se escribe sobre la historia de su jazz.

En esta segunda edición hemos ampliado y actualizado algunos capítulos. También se ha añadido un nuevo capítulo dedicado al jazz cubano. Un libro como este no es fácil de concluir: los músicos y la audiencia hacen que el jazz siga vivo y en desarrollo diario. Además, este es un libro producto de la colaboración de muchas personas; de sus conocimientos, aportaciones, cooperación y buena voluntad. Sin la implicación y favor desinteresado de un amplio grupo humano hubiera sido imposible realizarlo, y son muchas más personas además de las que aparecemos en los créditos que firman los diferentes capítulos en el índice. Para la primera edición fueron tres años de investigación, búsquedas, contactos, preguntas, respuestas, informaciones, correos electrónicos sin respuestas... A esta hay que añadir más tiempo, esfuerzos y agradecimientos.

Mil gracias por su cooperación a Jorge LaFerla en Buenos Aires, a Carolina Taborga en Nueva York, a María Soledad Quiroga en La Paz, a Michel Romero en Guayaquil, a Raimon Rovira en Quito, a Luc Delannoy en Celaya, a Edgar Dorantes, Agustín del Moral y Edgar García Valencia de la Universidad Veracruzana en Xalapa, a Raúl Renato Romero y José Carlos Mariategui en Lima, a Egberto Bermúdez en Bogotá, a Susan Campos, Vinicio Meza y Otto Castro en San José de Costa Rica... En fin, a todas las personas que en un momento u otro han colaborado en el proyecto y ahora no logro encajar en el puzzle. Sobre todo, gracias a Berenice Corti en Buenos Aires por su conocimiento y generosidad, a Jorge García en Valencia por su saber hacer, y a Mariano Ruesga Bono y a Arantxa Irastorza en Sevilla por su apoyo e incondicionalidad.

Julián Ruesga Bono

arte-facto, cultura contemporánea

Jazz en español

Julián Ruesga Bono

La música no es un lenguaje universal. Rasgos que en un estilo poseen un cierto valor emocional o simbólico, pueden tener una significación completamente diferente en otro estilo, y pueden reaccionar en un medio enteramente distinto. En la música siempre deberá ser tenida en cuenta la diferencia entre el funcionamiento formal y el emocional o simbólico.

George Herzog, citado por Fernando Ortiz

A lo largo del siglo XX se han configurado en torno a la música de jazz escenas musicales en países de casi todo el mundo. Desde la década de los 60 el jazz se ha ido conformando en una especie de *lingua franca* musical alrededor de la cual han orbitado músicos de todo el mundo reinterpretando el jazz estadounidense en multitud de traducciones particulares, transculturando músicas, actitudes, instrumentos y sonoridades. No hay que olvidar que la difusión del jazz fue internacional desde muy pronto y que su recepción ha sido local; resultado de la interacción de esta música con individuos y grupos humanos específicos, localizados en lugares y contextos históricos y sociales concretos, y con culturas musicales particulares. De la actitud de tocar como un músico norteamericano —recuérdense los repetidos elogios de «blanco de alma negra» y «alma de blues» para calificar a los músicos de jazz blancos no norteamericanos más destacados en las décadas de los 60 y 70— a la actual práctica y apreciación del jazz en todo el mundo media una gran distancia. Una gran distancia llena de pliegues y costuras en el espacio-tiempo cultural de músicos y audiencias, resultado de otras formas de percibir, vivir y entender la música y estar en la cultura.

Desde que en la segunda mitad del siglo XX se comenzaron a cuestionar determinados cánones estéticos modernos —sobre todo los que mantenían la autonomía de las formas estéticas y la centralidad del arte occidental como paradigma— la idea de interculturalidad ha ido tomando cada vez más importancia a la hora de dilucidar los espacios creativos producidos por los encuentros e interacción entre manifestaciones culturales de sociedades diferentes. Términos como bricolaje, sincretismo o hibridación, han ido adquiriendo mayor importancia explicativa para llegar a entender estos encuentros y pensar las nuevas esferas de creatividad que están generando.¹ A medida que el

¹ Estas transformaciones provocaron la quiebra de importantes paradigmas históricos. Después de los años 80 aparece un diálogo interdisciplinar que desde distintos campos invoca a los mismos teóricos: Geertz, Foucault, Bourdieu, Agamben, Gadamer o Batjín.

entorno mediático global se ha ido desarrollando —acelerando y multiplicando el contacto y comunicación entre personas de todo el mundo— es lógico que haya aumentado el interés por los encuentros y los intercambios culturales. Vivimos una época marcada por intensos contactos culturales en la que los procesos de apropiación y adaptación no son algo marginal sino centrales en la dinámica cultural.

Creatividad e innovación

Eric Hobsbawn escribía, en 1959, que el jazz no era solo un tipo de música, sino que se había convertido en unos de los fenómenos culturales más importantes del siglo XX. En su libro *The jazz scene* (1959),² muestra el mundo del jazz como un campo cultural formado por los músicos, por los lugares donde el jazz se toca, las estructuras empresariales, industriales y técnicas construidas a partir de la música, las asociaciones que evoca, las personas que lo escuchan, las que escriben sobre él o leen sobre él: «Usted que está leyendo esta página, y yo, que la escribí, no somos los integrantes menos inusitados y sorprendentes del mundo del jazz» (Hobsbawn 2010: 31). El mundo del jazz contemporáneo es el resultado de una inestable tensión entre la industria musical, los medios de comunicación y las actividades de los músicos, los aficionados y el público en general. Los medios de comunicación y los intermediarios ocupacionales —como el personal de las emisoras de radio, televisión, prensa diaria, revistas especializadas, promotores locales, productores, blogueros, programadores institucionales, diseñadores gráficos, etc.— son mediadores y agentes significativos en la creación cultural del jazz y la formación del imaginario social que establece su recepción.

El jazz se hace y rehace dentro de las redes sociales por las que circula, se constituye a través de una amplia serie de conexiones y relaciones interpersonales. Depende de las actuaciones de los diferentes agentes que participan en su circulación pública y que tienen una influencia decisiva en su difusión y en cómo es percibido socialmente. Al prestar atención a las redes sociales en las que el jazz se construye, en las que se produce, difunde y escucha, la recepción aparece como una cuestión clave. Al fin y al cabo, la localización final de la música reside en el receptor, en el escucha. Recibir ideas creativamente significa adaptarlas a un nuevo contexto, implica participar en un doble movimiento: el de descontextualización-apropiación, y el de recontextualización-relocalización (Burke 2010: 67). Siguiendo a Peter Burke, habría que confrontar el supuesto habitual de «recepción pasiva» con el de «adaptación creativa». Aquello que se transmite cambia; los receptores, consciente o inconscientemente, interpretan y adaptan las ideas, imágenes, músicas, etc., de forma creativa en una especie de «traducción cultural» (Burke 2011: 245). En la transmisión siempre hay cierto grado de adaptación, consciente o inconsciente, a las circunstancias del receptor. Los receptores, viene a decir Burke, ejercen una especie de filtro que permite el paso de algunos elementos y excluye otros, por lo que lo recibido se convierte en algo distinto en algunos aspectos del original, se produce una especie de adaptación (Burke 2011: 237). La experiencia estética es conocimiento, una realidad sobre la base de ciertos datos previos en nuestra memoria. La música no es una entidad independiente que queda fuera de nosotros para ser pensada, sino para ser escuchada, para ser vivida y relacionada con nuestra

individualidad. Nuestra respuesta a la música en la escucha es proporcional a las capacidades que cada uno de nosotros ha ido conformando en encuentros previos con la música en otras escuchas, a nuestros recuerdos emocionales de experiencias de vida y a la habilidad auditiva que hayamos desarrollado.³ Clifford Geertz lo plantea de forma más contundente:

El artista trabaja con las capacidades de su audiencia —capacidades para ver, escuchar, palpar, a veces incluso degustar y oler—, esto es, con su comprensión. Y aunque ciertos elementos de estas capacidades son en efecto innatos —lógicamente, es preferible no ser daltónico—, éstos se hallan introducidos en la existencia real mediante la experiencia de vivir en medio de ciertos tipos de cosas que hemos de considerar, escuchar y manipular, sobre las que debemos reflexionar, a las que hemos de enfrentarnos y ante las que debemos reaccionar; variedades particulares de mariposas, tipos particulares de reyes. El arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller (Geertz 1994: 144).

Los procesos de intercambios y apropiaciones culturales constituyen las expresiones más características de lo que se ha llamado «hibridez» cultural, un término que designa ciertos rasgos del escenario cultural global ante el hecho de que diferentes prácticas y formas de arte de diferentes lugares se encuentran mezcladas y confundidas entre sí (Burke, 2010, 66). Esta dinámica ha sido consustancial al jazz y continúa siendo su característica más destacada. El jazz no fue inventado y después exportado, primero dentro de Estados Unidos y más tarde a otros países. Se puede decir que el jazz fue creado en el transcurso de su difusión (Johnson 2002: 33; Zenni 2012: 149). Ha sido y sigue siendo una música migrante, constituida en sus desplazamientos y cruces culturales. Los procesos de encuentro, interacción, intercambio, mezcla e hibridación musical que dieron origen al jazz como género musical, en el contexto intercultural de Nueva Orleans a inicios del pasado siglo, continuaron durante todo el siglo XX configurando la música y la práctica del jazz en distintos momentos y situaciones hasta hoy. Los músicos, desde el jazz, se han acercado a otras prácticas musicales, adoptando instrumentos, conceptos y estéticas de músicas de sociedades muy diferentes a la afronorteamericana en la que se materializó originalmente. Desde otras músicas, los músicos se han acercado al jazz y las motivaciones, circunstancias y espacios de unos y otros acercamientos han sido muchos y diferentes (Ruesga 2010: 9-41).

Desde la década de los 20 del siglo pasado, la difusión del jazz fue paralela y simultánea a la expansión de la influencia política norteamericana en el mundo. El jazz llegó a Europa junto al ejército estadounidense durante la Primera Guerra Mundial y después de la Segunda Guerra Mundial su difusión fue favorecida por el Departamento de Estado norteamericano, que lo utilizó como instrumento propagandístico durante la Guerra Fría. Por otro lado, desde los años 20 acompañó la expansión comercial norteamericana por el mundo a través de los ejecutivos y técnicos desplazados con las

³ El estudio de los *encuentros culturales* y la *transmisión cultural* entronca con la noción de *recepción activa* asociada a teóricos como Michel De Certeau, que presentan la recepción o el consumo como una forma de producción por sí misma, resaltando la creatividad de los actos de apropiación, asimilación, adaptación, reacción, respuesta e incluso de rechazo. Consideran la recepción como la adaptación creativa de los receptores. La estética de la recepción implica que un trabajo creativo no es siempre interpretado con las mismas motivaciones con las que fue creado, sino que el espectador-receptor lo hace basándose en su bagaje cultural individual y en sus experiencias de vida, un «sedimento cultural» que explica por qué la intención del autor puede variar considerablemente de la interpretación que le dé el receptor. La estética de la recepción otorga un rol activo al receptor en la concreción sucesiva del sentido de las obras a través de la historia. La noción de «apropiación» acerca el estudio de la recepción al de los modos de pensamiento o esquemas mentales, que en la percepción actúan como filtro para aceptar unos elementos y no otros.

² Hemos manejado la versión brasileña, *Historia Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2010 (6ª edición).

El jazz en la Argentina. Del paladar mundano al gusto local

Sergio Pujol

A la memoria de Nano Herrera, quien tanto hizo por la difusión del jazz en la Argentina.

I

En el concurrido paisaje de las ediciones discográficas de *jazz argentino* —ya tendremos tiempo para discutir el gentilicio— destaca un registro reciente que tiene a Leandro *Gato* Barbieri como principal solista.¹ Cuando creíamos que de *Gato* solo se podían aguardar, en el mejor de los casos, réplicas de sus muy aclamadas hibridaciones de free jazz y materiales folclóricos latinoamericanos, el saxofonista nos sorprende con una música que, en otras manos y otros contextos biográficos y nacionales, poco tendría de novedoso.

Sucede que *New York Meeting* marca, súbitamente, un giro hacia el pasado. No porque el estilo hard bop en el que se encuadra el disco deba considerarse *per se* un signo anacrónico (antes bien, una suerte de neo hard bop marca el pulso en varias *escenas* del jazz en el mundo), sino por el valor sentimental del álbum en cuestión. En efecto, justo cuando sus mejores discos para Flying Dutchman empezaban a reeditarse,² *Gato* decidió reunirse en Nueva York con dos viejos amigos de la Argentina —el baterista Néstor Astarita y el pianista Carlos Franzetti— y un contrabajista norteamericano —David Finck— para recuperar con ellos, un poco a la manera proustiana, la memoria de aquellas veladas del Jamaica, un club de jazz de la Buenos Aires de principio de los años sesenta, que supo tenerlo como principal animador, poco antes de que emprendiera su viaje definitivo hacia Europa primero y los Estados Unidos más tarde.

¹ *Gato* Barbieri, Carlos Franzetti, David Finck y Néstor Astarita, *New York Meeting*.

² *The Third world* y *Bolivia* de 1969 y 1970, respectivamente, fueron producidos por Bob Thiele en la serie de discos de Barbieri, que lo consagró como el principal referente de la fusión *jazzera* de impronta latinoamericana. En 2009, el sello Sony/RCA reeditó en CD esos y otros registros de Barbieri.

No deja de resultar irónico que el más argentino de los discos recientes de *Gato* —argentino porque su sonido remite a un momento particular de la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires, cuando, efectivamente, *Gato* Barbieri vivía y circulaba entre nosotros de modo cotidiano— no esté desarrollado sobre formas y ritmos latinos sino con base en creaciones de Thelonious Monk, John Coltrane y Miles Davis. Es cierto que anda por ahí una versión de «Prepárense» de Astor Piazzolla, pero esto no marca ninguna diferencia en un disco estilísticamente homogéneo.

Este *Gato clásico* despierta interrogantes. ¿Dónde reside la «argentinidad» de una ejecución jazzística, si acaso es lícito hablar en esos términos? ¿Tiene la controvertida expresión *jazz argentino* igual significación para todos los argentinos que amamos y escuchamos jazz sin reparar demasiado en las procedencias nativas de sus intérpretes? ¿Debemos concluir, como afirma la investigadora Berenice Corti, que la producción discursiva de los principales músicos argentinos de hoy se sostiene en la tensión entre la alteridad cultural y la identidad, y que por lo tanto existe, al menos tentativamente, un jazz argentino?³ Se trata de un debate abierto, sin conclusiones definitivas.

Un debate de nuestro tiempo, impensable hace veinte o treinta años, cuando los músicos de jazz no estadounidenses deseaban sonar del modo más estadounidense posible, así como muchos blancos norteamericanos querían sonar como afroamericanos. En aquel tiempo, preguntar por la identidad nacional de un intérprete de jazz resultaba tan inapropiado como indicar algún rasgo de estilo argentino en la manera en que Martha Argerich ejecutaba la *Toccata* de Prokófiev. La situación ha cambiado, de eso no hay dudas. La interrogación por aquellas marcas que pertenecen al patrimonio cultural sudamericano se hace presente en los planos articulados de la escritura y la interpretación, toda vez que el jazz se define como género musical a partir de la improvisación sobre un determinado material.

Quizá no estemos ante una problemática exclusivamente argentina: sabemos de la idiosincrásica producción jazzística italiana, por ejemplo, a la que se le atribuye una especial predilección por las melodías bellas. En el contexto latinoamericano, el caso cubano es bien interesante, ya que la escena del jazz afrocubano ha intentado, no siempre con fortuna, diferenciarse del muy panamericano *jazz latino*.⁴

Como efecto tardío o secundario de la globalización, el tópico de la identidad regional y/o nacional ha venido a ocupar distintos territorios del mundo de la cultura. Se habla de identidades de grupo o de colectividades, si bien esto no necesariamente supone, para las identidades culturales, la posesión o exhibición de marcas «locales» totalmente definidas.

Ciertamente, no podemos desconocer que la Argentina es un país que ha vivido obsesionado por la cuestión del «quiénes somos» —hoy seguramente formulada con más delicadeza—; la cuestión forma parte del núcleo duro de los problemas del país, que por cierto no han sido ni son pocos. Atravesado por corrientes inmigratorias que sucesivamente fusionaron y colisionaron con el

elemento vernáculo; sacudido por crisis institucionales y políticas; modelado por una realidad social y cultural bastante diferente a la de los otros países de la región; escindido entre su capital federal, la poderosa ciudad de Buenos Aires, y las provincias (el «interior») y expuesta su economía nacional a la cruel dialéctica centro-periferia: ¿cómo negar que el país presenta una particular susceptibilidad frente al tema de la identidad? No debería entonces llamar la atención que dicho tema haya llegado, finalmente, a las aguas del jazz. Piénsese que la Argentina es uno de los pocos países del mundo —si no el único— en el que existe un movimiento cultural denominado rock nacional.

Es indudable que buena parte del florecimiento del jazz en la Argentina de los últimos años —podríamos fechar el comienzo del auge hacia los finales de la década de 1990— se ha sostenido en la búsqueda más o menos sistemática de un lenguaje musical en el que se corporizan las huellas de una identidad local, sin por ello desertar del jazz «a secas». En tal caso, el jazz argentino vendría a ser una suerte de estilo diferenciado. Por eso, la proliferación de pies rítmicos folclóricos y el empleo de materiales del cancionero argentino —especialmente del tango, y más recientemente de llamado rock nacional— no son considerados extraños al universo de una música que seguimos llamando jazz.

Pero este énfasis en la acentuación de lo propio no puede hacernos olvidar que antes, desde su irrupción en los años veinte hasta las cercanías del fin de siglo, el jazz fue, en primer y vigoroso término, una «alteridad cultural». Y que la historia de esa alteridad, finalmente metabolizada por la cultura argentina, terminó constituyendo la memoria algo desenfocada del hoy llamado *jazz argentino*. Algunos músicos jóvenes se han dado cuenta de esto, y han orientado sus trabajos más recientes en dirección al «rescate» o puesta en valor de esa tradición sin tradición. Por ejemplo, ahí está la obra compuesta por el contrabajista Mariano Otero en homenaje al veterano guitarrista y docente Walter Malosetti.⁵ Lo mismo puede decirse de la fuerza con la que los discos de Oscar Alemán —maestro, en su momento, del propio Malosetti— están enriqueciendo el horizonte del gipsy swing o «jazz con cuerdas» entre los guitarristas jóvenes.⁶

A su vez, si bien incompletas y discontinuas, las reediciones de grabaciones hechas en Buenos Aires muchos años atrás aportan lo suyo. Desde los trabajos «de protesta» de Jorge López Ruiz —*Bronca Buenos Aires* y *El grito*—⁷ hasta el redescubrimiento de Sergio Mihanovich, cuya canción «Some time ago» figura en los repertorios de algunos de los más grandes músicos de la historia del jazz, ha empezado a instalarse en el imaginario cultural de los argentinos la idea de que, más allá de hipotéticos tintes originales, existió una producción jazzística local que tal vez merecería la pena revisar con más cuidado. Al fin y al cabo, de esa producción nació *Gato* Barbieri, acaso el improvisador que, años después de sacarle brillo a los viejos *standards* americanos, llevó más lejos y con mejores resultados el desafío de un jazz «tercermundista».

3 Berenice Corti: «La otredad encarnada: cuestiones de identidad y alteridad en discursos y performance del jazz argentino». Ponencia en el coloquio *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*: Asociación Argentina de Musicología y Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, agosto, 2010.

4 En una entrevista que le hicimos al pianista Chucho Valdés, este insistió en diferenciar el jazz afrocubano del jazz latino. Sergio Pujol: «Chucho Valdés. Tócala de nuevo Chucho», *revista Ñ de Clarín*, Buenos Aires, 22 de octubre de 2003, p. 9.

5 Mariano Otero: «Desarreglos sobre música de Walter Malosetti». Obra encomendada por Adrián Iales para el Festival Buenos Aires Jazz 2008.

6 Al momento de escribir estos apuntes (2011), se anuncia el IX Festival Internacional de Jazz Django en la Argentina. Buena parte del elenco de bandas, grupos y solistas están tan cerca de Django Reinhardt como de Oscar Alemán.

7 Ambos discos reeditados por el sello Acqua Records en 2006 y 2007.

— *Villegas en cuerpo y alma*, Random (Trova), 2004.

— *Encuentro* (con Paul Gonsalves y Willie Cook), Random (Trova), 2000.

VARIOS: *Lo mejor del jazz argentino en Melopea*. Vol. 1 y vol. 2, Melopea discos, 2002 y 2003.

Jazz a 4000 metros de altura. **El jazz en Bolivia**

Sergio Calero

Editado en 1976 por el pianista Johnny Gonzales, *Jazz a 4 000 metros de altura* es el disco emblemático del género en Bolivia, obra que resume una búsqueda recurrente hacia la creación de jazz con las sonoridades propias de un país diverso, andino y mayoritariamente indígena. Dicha fusión de jazz y folclore es característica de la producción artística y musical de Bolivia, fruto de una historia enfrentada, virulenta y a su vez inquebrantable y que puede definirse dentro de una conflictiva relación de resistencia en la convivencia.

Resistir y convivir

Desde la conquista española y durante siglos, las culturas originarias han padecido de masacre y marginación sistemáticas; sin embargo, a diferencia de varias poblaciones exterminadas del continente y del país que nos ocupa, los aymaras y los quechuas tuvieron la fortaleza de resistir la embestida a partir de una aparente aceptación de las imposiciones de los conquistadores (principalmente de la religión católica y la cultura española) sin renunciar a sus raíces culturales. De ese modo, los indígenas fungieron como monaguillos a fin de mantenerse vivos, sin renunciar jamás a los cultos para la Pachamama; la madre tierra viva debajo de los templos cristianos. La cultura originaria habría de resistir y coexistir durante siglos a las elites dominantes propias y ajenas.

A medida que los mestizos se nutrían de políticas nacionalistas foráneas surgieron los primeros rescates de valores culturales propios. Empero, la opción primera fue la de fundar una España independiente en la América del Sur, modo en que los mestizos bolivianos incorporaron elementos de la cultura española en la incipiente cultura boliviana; ejemplo de ello fue la construcción de instrumentos criollos como el charango, creado en Potosí en el siglo XVI, producto de una versión local de la

vihuela española, y ritmos musicales como la cueca, surgida simultáneamente en Chile y en Bolivia, resultante de una adaptación de la jota española. Este panorama de pseudoccidentalización y negación de lo originario se mantuvo durante el primer siglo republicano, y sólo comenzó a sacudirse ante los efectos de cambios en el mundo como la revolución bolchevique y, sobre todo, con devastadores conflictos bélicos que habrían de sacudir para siempre el porvenir del país.

En 1933, Bolivia entró en guerra contra su vecino Paraguay en disputa por los extensos terrenos petroleros del Chaco, hecho que por dos años desbarató la cotidianidad y la autoestima de un país que, hacía sólo tres décadas, había perdido su acceso al mediterráneo en otra derrota ante Chile.

La llamada Guerra del Chaco enarboló entonces las banderas de la nacionalidad, y si bien fueron los indígenas los enviados a morir en el frente de batalla, los mestizos dominantes, a tiempo de perder la guerra, incrementaron su necesidad de rescatar los valores y las bondades de la cultura originaria, despreciada históricamente.

Así, la música boliviana se fue transformando con la incorporación de ritmos y sonoridades propias de las marginadas culturas indígenas. Algunos compositores de formación académica de los años treinta intentaron la fusión con la música culta y los ritmos de la época, como la valorada pieza «Kunuskiu, nevando está» del iluminado compositor Adrián Patiño, en ritmo andino y foxtrot.

La revolución

Poco después de que Charlie Parker y Dizzy Gillespie revolucionaran el jazz con el bebop en la naciente década de los cincuenta, Bolivia vivía su propia revolución, que buscaba incorporar al país en el tren de la modernidad.

El gran salto dependía de que la riqueza minera pasase a manos del Estado y de que las amplísimas poblaciones indígenas fueran incorporadas en la construcción del porvenir. Esto aconteció con la Revolución de 1952 que dio voz y voto a las relegadas comunidades indígenas, instauró una reforma agraria y recuperó la propiedad de las minas. Esta revolución encontró en el arte la vía lógica de expansión de la búsqueda de identidad; y así la pintura, la literatura, el cine y, por supuesto, la música comenzaron un proceso de revitalización.

Y la música

La Revolución de 1952 no sólo permitió que los indígenas pudiesen acceder a derechos antes negados, sino también a expandir su propia música en las ciudades, así fue como los músicos bolivianos recién conocieron y reconocieron los valores de la música originaria de esta tierra.

Los músicos y los cantantes tenían escasas posibilidades de grabación (las que se presentaban en países vecinos) y, por tanto, de difusión. Las radios dependían en lo musical de la importación de discos, principalmente de Argentina y Brasil. En ese contexto, el jazz tenía una reducida introducción (limitada al entorno de la embajada norteamericana) y escasa difusión radial comparada con el tango, la cumbia y el bolero.

No obstante la poca difusión, las llamadas «orquestas de salón» solían combinar piezas caribeñas con algunos esporádicos clásicos del jazz de los treinta y los cuarenta. En aquel entonces, los cambios artísticos tardaban en llegar y, si lo hacían, no siempre se completaban; por ejemplo, el fenómeno del rock and roll tuvo un tibio impacto en su momento, debido a los altos precios de los discos (por la importación) y la discreta difusión de canciones por parte de las radios. No fue hasta fines de los cincuenta —cuando se implementaron empresas discográficas nacionales— cuando se tuvo mayor acceso a otras formas musicales como el jazz, el rock y, curiosamente, el propio folclore boliviano.

Por ello, la década de los sesenta vino con el surgimiento y la expansión de la música boliviana, ya que mientras el mundo conocía a los Beatles, Bolivia descubría la riqueza de su propia música. En ese panorama fue vital la formación del conjunto Los Jairas, que no solo produjo algunos de los discos más importantes de folclore, sino que logró crear un público a través de la primera Peña netamente folclórica. Parte de la atención ganada por Los Jairas se debía a la presencia del músico suizo Gilvert Favré, que tras una tortuosa relación con la compositora chilena Violeta Parra se asentó en Bolivia para continuar su investigación en torno al toque de la quena (instrumento de viento elaborado con caña). Favré, de formación académica, se había sentido llamado inicialmente por el jazz y el clarinete, y de ese modo había encontrado una equivalencia con el instrumento andino. El público de La Paz fue cautivado entonces por un «gringo» que tocaba la quena, un instrumento de indios.

El jazz

En los años sesenta, el jazz en Bolivia tenía como únicos referentes a Louis Armstrong, las big bands y Frank Sinatra, principalmente por el cine norteamericano que siempre ha inundado las salas y por algún pretencioso conductor de programa de radio que se las daba de culto y emitía otros nombres del jazz. Sin embargo, la difusión de ese género ni remotamente se aproximaba a la constancia que tenían el tango y el bolero.

En los primeros años de la década del sesenta, la fuerte presencia norteamericana por la acogida que los gobiernos bolivianos dieron a la administración Kennedy y la llamada Alianza para el Progreso se tradujo en la llegada de varios funcionarios norteamericanos, quienes en diferentes círculos difundieron el jazz de la época. Además, por acuerdos gubernamentales de intercambio cultural, la Orquesta Sinfónica Boliviana se vio engrosada con músicos norteamericanos (uno de ellos fue Dobbs Harshore) que, provistos de toda la carga jazzística, fueron inyectando pasiones a los talentos locales que por el simple llamado musical ya venían incursionando en el jazz, como el teclista y director de orquesta René Calderón y el dúo de los Hermanos Molina, cuyo repertorio de tango brincaba en algún descanso a *standards* del jazz, para sorpresa de los comensales.

Johnny Gonzales

Si hay un nombre que define el jazz en Bolivia es el pianista Johnny Gonzales, quien de forma quijotesca se empeñó en introducir el género en la ciudad sede del gobierno: La Paz.

sonoridad de este país se expandan, crezcan, interactúen e incluso se liberen, gestando un jazz propio, quizá desconocido, pequeño, localista, pero auténtico. El jazz en Bolivia es un cúmulo de búsquedas en distintas épocas, no por parir un Satchmo, otra Billie Holiday o algún Miles Davis andino, sino por intentar definirse y retratarse en formas musicales distintas, foráneas e importadas, pero que fusionadas con las sonoridades nativas gestan, valga la reiteración, un sonido propio, que bien puede bautizarse como el disco emblemático de este breve resumen: *Jazz a 4000 metros de altura*.

Discografía

Bolivian Jazz: *Milenio*, 2003.

Johnny Gonzales: *Jazz a 4 000 metros de altura*, 1976.

— *Te Amaré Bolivia*, 2004

El Parafonista: *Frutos Prohibidos*, 2002.

Álvaro Montenegro: *El Parafonista*, 2001.

Yayo Morales: *Los Andes Jazz Project*, 2003.

Carlos Ponce: *Jazz en los Andes*, 1999.

Danilo Rojas: *Jazz in Bolivia*, DVD, 2002.

The Tiahuanaku Brass: 1969.

Varios: *Jobim en los Andes*, 2005.

El jazz y la música caribeña

Darío Tejeda

Preámbulo

El objetivo de este texto es presentar un panorama histórico del jazz en el área insular de la región del mar Caribe, focalizada en dos zonas: las Antillas hispanohablantes y las francófonas. En efecto, ambas tienen una relación más directa con los antecedentes del jazz en Nueva Orleans, ciudad antes española y francesa que anglófona. A sabiendas de que el concepto *música antillana* involucra también los territorios anglófonos y neerlandeses del Caribe, cuando la usamos en este texto debe entenderse que hablamos solamente de las dos primeras demarcaciones lingüísticas, sin cubrir otros sitios ni las influencias que aquellas ejercen en diferentes partes del mismo Caribe, pues territorios de otras lenguas también han recibido —y lo siguen haciendo— las músicas producidas en sitios de hablas hispana y francesa como si fueran propias.

Presentar una visión regional del jazz en el Caribe es más que trazar su trayectoria particular en cada país, pues muchos de los vínculos, incluyendo varios que son esenciales, se produjeron y se producen actualmente fuera de los territorios nacionales; buena parte de la labor musical de los caribeños en el jazz se ha verificado en las ciudades de Nueva York, París, Montreal, Boston, Madrid y otras. De modo que al ocuparnos del Caribe nos desplazamos del territorio marcado por la frontera marina hasta los confines donde encontramos a los expatriados portando su cultura.

A la vez, podemos captar el papel jugado históricamente por cada territorio o nación en el tejido de las relaciones del jazz con sus respectivos acervos musicales, sin que sea un relato de sus historias particulares, y descubrir las conexiones entre estas.

Al mostrar el desarrollo y la presencia del jazz en las Antillas de hablas hispana y francesa

enfocamos las circunstancias históricas, sociales y culturales que lo explican, así como los principales factores, acontecimientos y protagonistas que han incidido en su devenir hasta la actualidad. Por tanto, el eje conductor de este texto es histórico, siguiendo una tendencia cronológica general que permita tener una panorámica, sin pretender abarcar todos los nombres implicados en el jazz caribeño, sino más bien mencionando a quienes pueden ejemplificar tendencias o evidenciar su recorrido en cada país; sin embargo, dada su relevancia para el tema, hay cierto énfasis en algunos periodos, músicos y países, en este caso los del Caribe francófono, en razón de ser menos conocidos en el mundo de habla hispana.

La trayectoria musical del Caribe tiene un grado de conexión con la historia del jazz, y sus mutuas influencias alcanzan un nivel tal, que es imposible separarlas. Desde un principio, muchos músicos de la región se han relacionado tanto con los géneros de la música caribeña como con el jazz, moviéndose en ambas aguas, unos más, otros menos, pero a menudo estrechando sus lazos de manera que con el tiempo las fronteras suelen confundirse en numerosas manifestaciones. No se puede explicar el recorrido del jazz en el Caribe sin las músicas locales ni el trayecto de estas en el siglo XX sin aquel. Por esa razón, en este escrito el tratamiento del tema es conjunto, como lo revela su título. Eso es especialmente cierto para la época temprana del jazz, y aunque en la actualidad pueden trazarse ciertas líneas de demarcación, en muchos casos no, como se puede apreciar en los movimientos de fusión vigentes con diversas denominaciones: creole jazz, jazz tropical, jazz caribes, jazz fusión y otros que, amén de notables similitudes, reflejan una gran diversidad, a tal punto de poder llamarlos: «los jazz del Caribe».

En este sentido, una visión general deja ver claramente al Caribe como un terreno fértil para el enriquecimiento del jazz, campo de producción de la diversidad musical que constituye su riqueza. Viajemos, pues, por las aguas del mar que demarca esa región, y adentrémonos en los territorios de su mítica cultura a través de la historia de los nexos del jazz con su amplio, original y mágico patrimonio musical.

Antecedentes históricos

Geopolíticamente, se puede delimitar el Caribe por los países y territorios que forman los 25 estados miembros, cuatro estados asociados y 13 zonas territoriales adicionales que abarca la Asociación de Estados del Caribe; esto es, el Gran Caribe como «espacio geográfico común que comparten nuestros estados, países y territorios».¹ Ahora bien, atendiendo a rasgos históricos y culturales comunes, el Caribe cultural se extiende desde el arco antillano y las tierras continentales hacia el noreste brasileño hasta Salvador de Bahía, al río Magdalena en Colombia; se desplaza hacia el golfo de México para integrar Veracruz, sigue a las Bahamas y llega con las diásporas hasta las comunidades caribeñas alrededor del mundo, especialmente en Norteamérica y Europa. En esa definición entran, pues, zonas de América hasta las cuales se extendieron como una gran faja el comercio triangular y la trata negrera, la esclavitud del africano y el sistema de plantaciones y que, por tanto, trazaron historias y culturas con rasgos similares. En común heredaron lenguas, religiones y músicas tanto europeas como africanas.

¹ Véase <<http://www.acs-aec.org/index.php?q=es/documentos/2001/declaracion-de-margarita>> (última consulta octubre de 2014).

Los lazos empiezan con el hecho de que tanto los caribeños como los africanos formaron parte de un imaginario dicotómico que polarizó el mundo entre civilización y barbarie, del cual la región heredó su propio nombre: recordemos que la denominación Caribe para el mar y la región lo establecieron los navegantes europeos de la Conquista al derivarlo de los indios del mismo nombre. Con ese mundo «salvaje» fueron identificados también los africanos capturados en África y esclavizados en el Nuevo Mundo. Hubo tantos millones de africanos traficados que no es excesivo hablar del Atlántico Negro.² La diáspora africana entró a América justamente por el Caribe, incluyendo los afro-norteamericanos, situados arriba del Río Bravo. Pero mientras las herencias africanas fueron lo común, lo europeo, que representó a los grupos sociales dominantes, se convirtió en el factor divisorio; esto es, por razones lingüísticas, aun quienes eran africanos fueron llamados hispanos, franceses, ingleses, holandeses o bien indios occidentales.

Pese a su balcanización lingüística y política, el Caribe constituye culturalmente una entidad con fisonomía propia —que no significa uniforme—, pues las diferencias idiomáticas o las fricciones políticas obstaculizan pero no impiden la circulación cultural, los intercambios, los movimientos abiertos o soterrados de sonidos y voces, los desplazamientos humanos; éstos generaron largos procesos de mestizaje cultural conocidos como criollización o *creolización*, al cabo de los cuales, en los siglos XIX y XX, emergieron múltiples elementos inéditos, autóctonos, que marcaron la conformación de algo nuevo, lo *caribeño*. Las interacciones sociales y culturales que lingüísticamente generaron creoles y papiamentos, *criollizaron* las músicas, los cantos y las danzas y parieron aires desconocidos a través de las constantes mezclas y fusiones. Esas centurias mostraron un complejo de nuevas identidades asentadas sobre un espacio y un destino común: ese mar musicalmente turbulento que literalmente transforma todo lo que toca.

Los acervos musicales conservados de generación en generación, basados en elementos comunes antecedentes, afloraron. Parte de sus elementos navegaron del Caribe a Luisiana a través de las migraciones que arribaron desde Haití, Cuba y la zona caribeña de México al puerto de Nueva Orleans donde, básicamente en el siglo XX, al entrar en contacto los sedimentos de saberes acumulados a través de siglos, se produjeron encuentros de las sensibilidades musicales de ambas comunidades. Los descendientes de africanos, establecidos en el sur del actual territorio estadounidense, habían fraguado, confiados en sus propios saberes y con los instrumentos del dominador —e independientemente de este, que alternativamente fue español, francés y finalmente anglosajón—, un bagaje propio de músicas, cantos y danzas, del cual eran componentes los spirituals, el gospel, el ragtime y el blues,³ y otros ritmos antecedentes o constitutivos del jazz, que eran la voz de los oprimidos del colonialismo, su forma de sobrellevar o de resistir la esclavitud y la explotación mediante sus instrumentos; esos sonidos formaban parte de su espiritualidad, la expresión de grupos sociales iletrados y que, por tanto, transmitían su saber oralmente, igual que en el Caribe, cuya rítmica fue la voz instrumental de los afrodescendientes, los mulatos y los más pobres de los criollos de la región.

² Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

³ Cristóbal Díaz Ayala: *Música cubana. Del areíto al rap cubano*, 4a ed., Santo Domingo: Imp. Centenario, Fundación Musicalia, 2003, pp. 302 y siguientes.

- *French Antille Hits of the 50's*. 3 vols., mp3 Album, Black Round Records, 2011.
- *Haitian Creole Jazz*, CD, Mozayik, 2005.
- *Latin Jazz*, CD, Putumayo, 2007.
- *Latin Jazz. La combinación perfecta*, CD, Smithsonian Folkways Recordings, 2002, SFW40802.
- *Swing Caraíbe. Caribbean Jazz Pioneers, in Paris 1929-1946*, CD, Frémeaux & Associés, FA069.

Filmografía

Calle 54, Fernando Trueba Productions / CinéTévé, Nueva York, 2000 (105 min.).

Our Latin Thing, Fania Records, Nueva York, EUA, 1972 (102 min.).

El jazz en América Central

Luis Monge

Panorama general

En los países centroamericanos, tanto el desarrollo de los proyectos jazzísticos como la situación de la cultura del jazz han tenido un desarrollo muy complejo, pues este género no se ha legitimado en su valor sociocultural y artístico a causa de las instituciones de las distintas naciones. La gran industria de la música en el ámbito mundial está dedicada de por sí a la comercialización de géneros más ligeros. A esta realidad se suman limitantes para el jazz en América Central como la poca integración del medio cultural regional, las pequeñas dimensiones del mercado centroamericano en comparación con las otras regiones del continente americano y el hecho de que esa gran industria musical no tiene asentamiento en la región. Los centros de producción y mercadeo de proyección mundial están fuera del istmo. Bajo estas circunstancias, históricamente han existido enormes obstáculos para la estabilidad, valoración, visibilización y difusión de las producciones musicales centroamericanas.

La presente es la primera reseña que se produce sobre el jazz en América Central como región. La documentación sobre el tema es muy escasa. Para redactarla se enfrentó el enorme reto de conseguir y ordenar la mayor cantidad de información, pero para el autor no ha sido posible todavía recopilar todos los datos de cada país de manera uniforme. De Panamá, Costa Rica, Honduras, Guatemala y Nicaragua se ha logrado un texto satisfactoriamente informativo. De El Salvador solo se han podido incluir en este documento los nombres de algunos de los intérpretes vigentes. Queda la tarea, en un futuro cercano, de completar el proceso de recopilación, entrevistas y sistematización de la información para obtener un panorama más completo sobre el jazz en América Central.

Corresponde dejar aquí varios agradecimientos. El pianista y director musical hondureño Camilo Corea aportó la información sobre su país, que sirvió de base para este texto; y el pianista

nicaragüense Misael Sánchez la de la escena del jazz en Nicaragua. Del libro *Creación Musical en Guatemala* (2005), de Dieter Lehnhoff, compositor, director de orquesta y musicólogo guatemalteco, se tomó gran parte de la información correspondiente a este país.

Costa Rica

Durante las últimas cuatro décadas se ha acelerado en Costa Rica un notable desarrollo en la educación musical tanto pública como privada, lo cual ha ido de la mano de un creciente número de producciones fonográficas, audiovisuales y escénico-musicales. Se ha hecho evidente el positivo impacto en la cultura musical local de algunos intérpretes, compositores, teóricos y directores musicales formados en universidades y academias de estudios superiores en Europa, Norteamérica, Suramérica y el Caribe, así como graduados de colegios artísticos, academias y universidades nacionales. Se ha ido fortaleciendo el gremio de profesionales de la música, quienes se han integrado paulatinamente al quehacer académico-musical y artístico nacional, destacando algunos a nivel internacional.

En el ámbito nacional se trata de un buen número de academias privadas y conservatorios de nivel preuniversitario, así como graduados de tres instituciones de educación superior estatal: Escuela de Música de la Universidad Nacional (UNA) en Heredia, la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR) en San José, y el Instituto Nacional de Música ligado a la Orquesta Sinfónica Nacional. Al iniciarse la segunda década del siglo XXI, existen en Costa Rica tres orquestas sinfónicas profesionales y alrededor de unas cuatro más en el ámbito universitario o institucional.

Todas estas entidades no solo han contribuido a la profesionalización del quehacer musical, sino que han abierto algunos espacios introductorios al jazz para los músicos. En la Escuela de Música de la UNA se imparten cursos de improvisación para instrumentistas, en los cuales se incluye la apreciación y el acercamiento a distintos estilos del jazz. Allí mismo se ofrece la oportunidad de una concentración en repertorio jazzístico, específicamente para estudiantes de la carrera de piano. También se ofrecen talleres de jazz tanto en dicha escuela como en la de Artes Musicales de la UCR. Con cierta frecuencia durante el año se realizan talleres o *clinics* de jazz impartidos por músicos y académicos visitantes en el país, organizados principalmente por el Instituto Nacional de Música, las universidades estatales, la Dirección General del Teatro Eugene O'Neill del Centro Cultural Costarricense-norteamericano, la Academia Editus o la tienda de instrumentos musicales Bansbach.

Años cincuenta y sesenta

En cuanto a la interpretación de repertorios del jazz, entre las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX destacó en Costa Rica la gran orquesta de Otto Vargas, agrupación tipo big band que sigue vigente hasta hoy e interpreta repertorios muy variados, pero que en aquellas décadas fue pionera del swing y del foxtrot. Una aparición muy particular y precoz fue la figura del pianista casi autodidacta, formado a base de experiencia, Vernon Hine, mejor conocido como el *Pibe* Hine, quien destacó en las décadas de los setenta, ochenta y parte de los noventa por su forma de tocar totalmente

innovadora en el medio local. El *Pibe*, ya desaparecido, tenía una extraordinaria capacidad para absorber estilos jazzísticos de los Estados Unidos como el blues, el swing y el hard bop, mezclándolos con repertorios de música latinoamericana, de cine e incluso de compositores clásicos europeos. Destacaban sus creativas y fluidas improvisaciones, y fue, quizás, el primer intérprete-improvisador del país que con las esencias del jazz alcanzó reputación internacional. Al mismo tiempo, pero de más corta vigencia en este campo, el músico, arreglista y compositor Solón Sirias se hizo notar con su proyecto *Tinajas Brass*, una banda que interpretó y grabó repertorios propios y relacionados con estilos jazzísticos tempranos.

Años setenta y ochenta

Con elementos de la nueva canción y el jazz latino se presentó a finales de los setenta un proyecto titulado *Compadre*, que reunía a músicos costarricenses y panameños, convertido en la primera producción que musicalizó poesía costarricense con canción urbana y algunos elementos del jazz. El colegio Conservatorio de Castella, institución de formación académica y artística a la vez, fue en los ochenta el vivero para distintas agrupaciones de música moderna, entre ellas el Grupo de Jazz Castella, donde brillaron, cada uno en su momento, los saxofonistas Cheko Dávila y Fidel Gamboa. Este último realizó, hasta su fallecimiento en el año 2011, una importante labor en la producción musical de distintos géneros y, especialmente, en la canción moderna comprometida con las identidades urbanas y rurales de Costa Rica, donde casi siempre se perciben esencias del jazz. El cuarteto Collette estuvo integrado por Cheko Dávila, aún vigente en el medio como productor musical, acompañado por un grupo de músicos con roce internacional como el percusionista Pepe Chacón. Este grupo tuvo un gran impacto hasta casi terminados los años ochenta con su interpretación de *standards* y jazz latino, un poco a la manera de los clásicos cuartetos liderados por saxofonistas.

Años noventa hasta la actualidad

Ya en la década de los noventa hacia nuestra época, una buena cantidad de músicos, intérpretes y compositores en los campos del jazz y la música moderna han apostado por un desarrollo sostenido con producciones cada vez más competitivas a nivel internacional. Mencionaremos algunos: José Chepe González, pianista, compositor y productor; hábil improvisador con formación académica tanto en jazz como en la música clásica europea, ha contribuido con una gran cantidad de producciones y grabaciones dentro del jazz y del pop; el grupo Jazz Espresso, liderado por Solón Sirias hijo, proyecto que en los decenios ochenta y parte de los noventa estuvo activo principalmente en hoteles; Jazz Garbo, dirigido por el baterista Mario Campos y la cantante Gabriela Zamora, quienes realizaron gran cantidad de conciertos y algunas grabaciones con repertorios muy variados del jazz, soul, rhythm and blues, gospel y jazz latino; el Sexteto de Jazz Latino, grupo activo durante algunos años de la primera década del siglo XXI, integrado por versátiles intérpretes como el percusionista Ramses Araya y el pianista y compositor Walter Flores. Este último tuvo una fuerte relación profesional con Rubén Blades

Un cierto auge del jazz se está dando en Nicaragua, en gran medida debido al trabajo de los músicos Ramai Das y Natalia Leschenko. Natalia, pianista originaria de Ucrania, llegó a Nicaragua en 1992, se integró a los círculos musicales, conoció a los artistas de la escena del jazz y decidió incursionar en este género musical. El nicaragüense Ramai Das, hijo del contrabajista Rafael Martínez, formó parte de la banda del mítico jazzista nicaragüense Charlie Robb, en ese tiempo como bajista, pero ahora toca el piano. Ramai Das es el fundador y director del Festival Internacional de Jazz en Nicaragua. Leschenko es coordinadora de este festival y ahora también fundadora del primer Club de Jazz en Managua.

El Salvador

En El Salvador existe el Proyecto Acústico integrado por Juan Carlos Romero Cárcamo (bajo), Neto Buitrago (tumbadoras y batería), Mario Edgardo Romero Cárcamo (guitarra), Chepito Paiz (batería y tumbadoras), Chamba Elías (guitarra) y Carlos Alberto Romero Cárcamo (vibráfono, teclados y dirección musical). También se destaca el grupo Sonajazz, formado por René Muñoz (piano), Giancarlo Villeda (bajo), Iván Díaz (piano), Donny Batres y Guillermo Esquivel (batería). En San Salvador, capital del país, existe la Luna Casa y Arte, un escenario permanente donde según programación se presentan diferentes proyectos jazzísticos.

Jazz en Chile: Un espacio de tensiones entre la modernidad y la identidad

Álvaro Menanteau

El presente artículo revisa la historia del jazz en Chile a la luz de las problemáticas de la modernidad y la identidad. Al ser el jazz una música de origen estadounidense y representar Estados Unidos a la metrópoli política, económica y cultural del siglo xx, la práctica de este repertorio en Chile ha generado una dinámica tensionada entre el estar al día con las expresiones de la modernidad y el cultivo de una identidad local. Este trabajo pretende explicar dicho fenómeno, y además destaca el modo en que algunos jazzistas chilenos han logrado alcanzar un punto de equilibrio entre las problemáticas expuestas.

Introducción

La práctica del jazz en Chile ha estado dominada por el afán de contactar con la modernidad del momento. A esta actitud se ha sumado el cuestionamiento por la búsqueda de la identidad local, de modo que la relación entre ambas situaciones (modernidad e identidad) ha generado una dinámica transversal a la historia del jazz en Chile.

La expresión *moderno* se halla en uso en la cultura occidental desde el siglo V, y ha servido para que el ser humano se asuma desde el presente en relación con el pasado, apareciendo en todos aquellos periodos en que se formaba la conciencia de una nueva época (Habermas, 1980, p. 1). En el siglo XVIII, el proyecto modernista de la Ilustración se basó en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal y un arte autónomo, al mismo tiempo que se deseaba que aquello enriqueciera la vida cotidiana de los ciudadanos, y que así incidiera positivamente en la felicidad de la humanidad (Habermas, 1980, p. 5).

Sin embargo, con el desarrollo sostenido del sistema de producción capitalista durante los siglos XIX y XX, la masa de ciudadanos pasó a cumplir el rol de consumidores en el seno de un sistema

cuya lógica se basaba en el aumento de la productividad y la generación de ganancia como motores del desarrollo. El primero en plantear que con la internacionalización de los mercados el capitalismo comenzaba a tener una relación conflictiva con la cultura fue Karl Marx, afirmando que dentro de la lógica de producción capitalista los instrumentos de producción deben «revolucionar incesantemente [...] y por consiguiente las relaciones de producción quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse» (Brünner, 2002, p. 68). Al ser aplicado en la producción cultural, este principio básico del sistema de producción capitalista derivó en una relación contradictoria entre economía y cultura, propiciando luego la teoría de la *industria cultural*, expuesta en 1944 por Adorno y Horkheimer.

Según estos autores, la participación en la industria cultural de millones de personas como potenciales consumidores terminó por imponer métodos de reproducción que condujeron a que «en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares» (Adorno y Horkheimer, 2007, 134). Esta lógica de producción desembocó en la generación acelerada y la distribución masiva de productos culturales, asociados a la cultura de masas característica del siglo XX. Entre tales productos se hallaba el jazz como sinónimo de música de moda, asociada al baile y la canción popular.

Por otra parte, el cuestionamiento acerca de la identidad es una constante en la sociedad chilena. Al ser parte de la comunidad de países de América Latina, Chile comparte un proceso histórico común con el resto de la región. Al mismo tiempo, América Latina se asume como una región inserta en la modernidad pero de una manera específica, que la hace diferente a la modernidad norteamericana, europea o japonesa (Larraín, 2005, p. 5).

Como comunidad chilena tendemos a preguntarnos por nuestra identidad en periodos de crisis, y llegamos a considerar que podemos ser modernos solo a costa de nuestra identidad, o bien que podemos afianzar nuestra identidad si nos separamos de la modernidad (Larraín, 2003, p. 69). La sociedad mestiza chilena ha legitimado el racismo y el clasismo, tanto en lo institucional como en lo privado (Gissi, 2003, p. 78). Esto ha dificultado la valoración de la cultura autóctona, lo cual —sumado a su aislamiento geográfico— ha favorecido el contacto con la metrópolis a través de fomentar el vínculo con las expresiones de la modernidad venidas de los países desarrollados.

Ambas situaciones, modernidad e identidad, han ido articulando la historia del jazz en el país, que posee tres periodos bien diferenciados: entre las décadas de 1920 y 1940 el jazz fue música popular, masiva yailable; desde mediados de la década de 1940 comenzó a ser evaluado en cuanto a su calidad estética por una elite que lo diferenciaba del carácter comercial de antaño; y su tercera etapa surgió a fines de la década de 1980, cuando se fusionó el lenguaje musical del jazz con elementos tomados de la música tradicional chilena (Menanteau, 2009, p. 74).

El jazz como música popular

El diario *El Mercurio* de Valparaíso registra la referencia más antigua respecto a una manifestación de música popular afronorteamericana en Chile. En septiembre de 1860, el periódico informó de la presentación en ese puerto del conjunto Ethiopian Minstrels, destacando que «la compañía ofrece al público un entretenimiento enteramente nuevo en este país» (Menanteau, 2006, p. 26). Si bien lo que

presentaban los Ethiopian Minstrels no era una expresión jazzística propiamente dicha, sino una expresión de la cultura tradicional afronorteamericana, esta manifestación puede considerarse dentro de los antecedentes musicales del jazz. Cabe destacar que desde ese primer momento la música afronorteamericana concitaba interés por la novedad, cualidad que se asociaba al concepto de «lo moderno».

El grupo interpretó en aquella oportunidad un repertorio basado en *negro spirituals*, baladas con acompañamiento de banjo y algunos bailes no identificados; también recrearon escenas características de las plantaciones algodoneras del sur de Estados Unidos. La crítica del estreno destacó lo novedoso de la muestra, así como la destreza en la ejecución. Todo ello en un momento en que el público chileno comenzaba a descubrir el disfrute con espectáculos alternativos a la ópera, como la zarzuela española (Pereira Salas, 1948, p. 68).

No obstante, con el correr de los días y las funciones, la crítica ya no fue tan favorable; publicaron opiniones como: «La compañía de cantores africanos no es para sostener temporadas en sus funciones, pero sí podrá presentarse ante un público para distraerle por algunas noches y ser objeto de curiosidad [...] con personajes que tratan de representar las costumbres de una raza abyecta» (*El Mercurio de Valparaíso*, 12-9-1860, p. 9).

El uso del calificativo *abyecta* es reflejo de una actitud racista y clasista en Chile, a pesar de la lejanía de la manifestación cultural que se criticaba. Si bien Chile nunca ha sido un país con una fuerte presencia de población afroamericana, el racismo ha estado presente tanto en las instituciones como en la generalidad de las prácticas sociales (Gissi, 2003, p. 9). Transcurrieron algunas décadas antes de que la música afroamericana fuera finalmente aceptada por la sociedad chilena gracias al posicionamiento de esta como un valor de la modernidad, es decir, su instalación como una alternativa a la cultura de elite decimonónica que entraba en una fase de decadencia a principios del siglo XX.

Con posterioridad a 1860 no disponemos de más referencias escritas que den cuenta de la presencia en Chile de otras músicas afronorteamericanas hasta las dos primeras décadas del siglo XX. En el periodo comprendido entre los años 1900 y 1920, Estados Unidos exportó a Chile una sucesión de bailes influidos por el naciente jazz, tales como cake-walk, ragtime, charleston y one-step. Y en la década de 1920 continuaron esta línea otros bailes como half and half, shimmy y foxtrot (González et al., 1980, p. 15).

Las primeras noticias relativas a una actividad jazzística regular en el país datan de principios de la década de 1920. El compositor, violinista e investigador musical Pablo Garrido Vargas (1905-1982) dirigió en 1924 la que él consideraba como la primera orquesta de jazz activa en Chile (Garrido, 1935, p. 40).¹ Se trataba de la Royal Orchestra, conjunto que debutó en el puerto de Valparaíso conformado por tres violines, tres saxofones, dos trompetas, clarinete, trombón, tuba, banjo, batería y piano; sin duda un formato instrumental basado en el modelo del norteamericano Paul Whiteman.

Debido a su intensa actividad jazzística, Pablo Garrido puede ser considerado como el pionero del jazz en Chile, ya que entre 1924 y 1944 dirigió conciertos de «jazz sinfónico»,² integró tríos

¹ Cabe consignar que en la investigación de José Manuel Izquierdo se indica que el diario *El Correo de Valdivia* informaba sobre la creación de una jazz-band en esa ciudad en agosto de 1923. Ver Izquierdo, 2007, pp. 53-54.

² Garrido estrenó en Chile *Rhapsody in blue* de Gershwin, en 1935.

Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia

Juan Franco

El presente capítulo pretende mostrar una visión general de la historia del jazz en Colombia a través del siglo XX y lo que va del XXI, teniendo en cuenta algunos aspectos de su función social y los cambios de los que fue protagonista (hibridación¹ con otros géneros) en este periodo. Comenzaremos, entonces, por una breve reseña de la bibliografía, para seguir con una exposición del jazz desde los años veinte hasta mediados de la década de 1990, continuando en época reciente y cerrando con una corta discografía, de tal manera que el lector pueda hacerse una idea del devenir del género en Colombia.

Investigaciones

La investigación en torno al jazz como tema central es bastante reciente. Una de las aproximaciones más tempranas que hemos encontrado desde las humanidades es «Una etnografía musical: MC2 en Bogotá» de Francisco J. Moyano Zota, que data de 1992. Hasta ahora existen pocos trabajos que traten el tema. En el año 2000 se publicó un relato que, si bien se constituye en sí mismo como un documento histórico, no busca ser una obra académica; se trata de *30 años de música en la noche bogotana* del baterista Javier Aguilera, quien narra de primera mano su experiencia en la escena del jazz bogotana (y en general de la escena nocturna), libro que resulta útil en tanto fuente primaria, pero que no puede ser considerado producto de una investigación.

En el 2007 se publica *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*, el primer libro que aborda el tema, editado por la fundación cultural Nueva Música y la casa independiente La Iguana Ciega, que, aun cuando recopila datos sobre el proceso del jazz en Colombia, presenta varios problemas. En el artículo «El jazz colombiano, todavía sin historia» (2008), el musicólogo

¹ Utilizando el término de Néstor García Canclini.

Egberto Bermúdez critica ampliamente este ejemplar, citando, entre muchos otros errores, la rigurosidad metodológica de la que carece el libro. Sin embargo, es un compendio que resulta sumamente útil en la reconstrucción del pasado histórico del jazz y, por lo tanto, obra obligada para quienes deseen abordar el tema.

Por otro lado, los artículos de Juan Sebastián Ochoa «El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos» (2011) y «Los discursos de superioridad del jazz» (2010) censuran el tratamiento de «música superior» que se le ha dado al jazz y nos acercan a una visión del papel social que juega este género en el país. Asimismo, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, entidad oficial encargada de los festivales Al Parque en ese entonces, publicó en el 2010 dos libros, *Jazz en Bogotá y Jazz al parque: 15 años de jam* (compilados por Juan Carlos Garay y Jeannette Riveiros). El primero es un recuento de biografías acompañadas de un par de textos de carácter histórico, mientras que el segundo se constituye en una suerte de memorias del festival, a través de varios artículos a cargo de autores reconocidos en el tema, que a pesar de contar con una escritura amable y una información fehaciente tienen una aproximación periodística y no llevan registros de las fuentes, tanto así que los volúmenes no incluyen bibliografía.

Igualmente, vale la pena referenciar otros textos que, aunque no tienen como tema central el que atañe a este artículo, remiten a información importante. En este amplio grupo sobresalen «Música, raza y nación» de Peter Wade (2002); «Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938» de Egberto Bermúdez (2000); y «La música popular colombiana en la colección Mundo al día, 1924-1938» de Jaime Cortés Polanía (2004).

Finalmente, existe un variado número de tesis de grado que abordan el tema del jazz, la mayoría de ellas gestadas en la carrera de música de la Pontificia Universidad Javeriana, entre las que resaltan *Danza y festina lente: contextualización teórico-histórica musical de un arreglo y una composición original, para formato mixto (ensamble de jazz)* de María Angélica Valencia (2005), cuyo análisis histórico posee varios datos muy bien presentados; y desde las humanidades: *Travesía: hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local* de Rafael Oliver García (2009), la cual aborda el devenir del jazz desde una perspectiva que mezcla el método histórico con las categorías teóricas de los estudios culturales. Esta última será de mucha importancia para la aproximación que se hace en el presente artículo.

La primera etapa del jazz en Colombia

Sabemos que el jazz llega al país (como en la mayoría de los casos de Latinoamérica) hacia los años veinte, en uno de los periodos en que el jazz era más popular en su país natal. Las opiniones acerca de éste eran variadas y su recepción se dio sobre todo en las clases acomodadas, teniendo numerosos detractores y defensores. El jazz que se había popularizado en los salones de baile de la elite colombiana (su principal escenario eran los clubes sociales) fue a la vez visto como una llamativa moda proveniente del extranjero, y como una música de poca calidad, que representaba una mala

influencia para la juventud.² Oliver García explica este fenómeno a través de la idea de subalternidad planteada por Gayatri Spivak, en la que «[las elites] tienen el poder del juicio estético y sólo aceptan lo que viene del subalterno cuando es validado por algunos miembros de la elite», de tal manera que la música «tradicional» colombiana no se apreciaba dentro de esos círculos hasta ya entrados los años treinta (y es bajo la luz de este fenómeno que comienza a ser valorada), mientras que la música que había surgido en las comunidades afroamericanas marginales de Estados Unidos gozaba de cierta aceptación, ya que estos grupos eran «muy sensibles a la influencia de los centros metropolitanos internacionales», lo cual explica a su vez el amplio interés por esta música en la década en mención (Oliver, 2009, pp. 42-44).

Así, en los años veinte aparecieron varias orquestas con el llamado formato *jazz band*, entre ellas la Jazz Band Pasos, la Jazz Band Lorduy o la Sosa Jazz Band, entre un sinnúmero de otras que surgían (o venían de gira desde Panamá, hecho bastante común), sobre todo (aunque no exclusivamente) en las ciudades principales como Cartagena, Barranquilla, Medellín y Bogotá. Sus repertorios eran variados y atendían al gusto de los oyentes, de tal manera que no se limitaban al foxtrot o al ragtime, entre otros géneros estadounidenses, sino que también interpretaban rumbas y sones y varios temas de la «incipiente música local» (Muñoz Vélez, 2007, pp. 43-50). Asimismo, Oliver propone que la presencia del jazz en Colombia tiene varios picos (o llegadas), y que en esta primera aparición «no se consolidó una escena jazzística, [aunque] sí influyó en la consolidación de la música de bandas en las décadas de 1950 y 1960» (2009, p. 38).

Como bien lo menciona Muñoz Vélez, el repertorio de estas bandas ha sido sujeto de discusión. Muñoz duda que las piezas interpretadas hayan incluido elementos nuevos, y afirma que más bien los elementos jazzísticos aprendidos en este proceso se utilizarían posteriormente en la ejecución de la «música costeña» (2007, p. 50). Una de las pocas grabaciones conocidas del periodo pertenece a la Atlántico Jazz Band (formada a partir de la mencionada Sosa Jazz band), y en su repertorio no aparece música estadounidense ni relacionada con el jazz. Sin embargo, en el tema «New York Bogotá» (Cortés, 2004, pp. 194-195) podemos apreciar elementos de las primeras formas de jazz. La grabación es de los ejemplos más antiguos que encontramos en Colombia de relectura de músicas extranjeras (jazz) desde lo local.

Realmente, es poco probable que el jazz ejecutado por colombianos fuese del todo «fiel» a la interpretación original. Es más probable que el repertorio se tocara con un cierto nivel de apropiación, ya que si bien las orquestas se dedicaban principalmente a tocar música con aires jazzísticos, los músicos no se habían criado en esta tradición ni —como se había mencionado— limitaban su repertorio a esta música, lo que hace pensar que en la interpretación estarían presentes otras influencias, ya fuesen locales o europeas precedentes a la llegada del género.³ También vale la pena tener en cuenta que la mayoría de los músicos extranjeros que llegaron en esta primera etapa y que «traen consigo» el jazz, no provienen directamente de Estados Unidos, sino que llegan al país después de un tránsito o una estadía

² Véanse Cortés Polanía, 2004, pp. 148-49; Muñoz Vélez, 2007, pp. 47-49.

³ Un ejemplo de esto sería el tema citado en el párrafo anterior. Sin embargo, vale la pena recalcar que esta afirmación es de carácter especulativo.

Jazz hecho hoy por cubanos: igual y diferente

Joaquín Borges-Triana

Al escribir sobre el jazz cubano lo primero que hay que señalar es el buen momento que en el presente vive el jazz hecho por mis compatriotas, tanto en el país como en el seno de la diáspora. A esto ha contribuido de modo especial la celebración del Festival Jazz Plaza, evento organizado inicialmente por una modesta institución cultural de un municipio de La Habana, y más recientemente el concurso para jóvenes músicos de jazz Jo-jazz, al que me referiré en otro momento de este trabajo. No voy a extenderme mucho en relación con el tema, dado que en tal sentido puede encontrarse enjundiosa bibliografía, como la escrita por el saxofonista, investigador y periodista Leonardo Acosta. Sí deseo apuntar que ni los más furibundos optimistas entre los asistentes a la Sala Teatro de la Casa de la Cultura de Plaza en febrero de 1980, podíamos imaginar que aquel casi clandestino primer encuentro de los jazzistas cubanos, organizado por Armando Rojas y Bobby Carcassés, devendría uno de los festivales más esperados por músicos y público en general.

Quizás a manera de símbolo de cuanto bueno habría de ocurrir en adelante, esta primera fiesta de los jazzistas cubanos fue la ocasión propicia para que en un mismo escenario compartieran el espacio tanto renombrados músicos (ejemplo, el grupo de Emiliano Salvador) como noveles exponentes del jazz nacional, de los que particularmente recuerdo un octeto conformado por estudiantes del conservatorio Amadeo Roldán, en el que participaban como líderes Gonzalo Rubalcaba, que a tono con sus 17 años de esos días todos llamábamos Gonzalito, y Oriente López, figuras que a pesar de su juventud estuvieron a la altura de los consagrados instrumentistas que desfilaron en lo que se recoge como el primer Jazz Plaza, aunque a decir verdad el evento inicial no se nombrase así.

Los festivales realizados desde entonces han evidenciado la irrupción sucesiva a la escena local de una generación emergente de creadores que hoy hacen música cubana evolucionada hacia lo

contemporáneo, a partir de concepciones tímbricas bien modernas y estructuras acordales complejas, infrecuentes en el medio local hasta los años 80. Pucho López, Ernán López-Nussa, Gabriel Hernández, Osmani Sánchez, Miguel Núñez, Orlando Sánchez, Reynaldo Melián, Omar Hernández, Oscarito Valdés, Oriente López y Gonzalo Rubalcaba fueron algunos de los que impregnaron el aliento renovador al panorama sonoro cubano.

Ello fue posible porque la segunda mitad de los 80 fue un momento propicio para el florecimiento de maneras renovadoras de expresión artística en Cuba. Dicha década traería consigo problemáticas no planteadas en el país en los 20 años anteriores, la generación emergente, formada por la Revolución, iba a formular sus propias propuestas creativas. Aportarían, además, una nueva actitud: su signo no sería ya el del pecado original (Guevara, 1970: 380); ellos eran también la Revolución. Buscarían su espacio y darían sus propias respuestas. Se cumplían los deseos de Ernesto Guevara (1970: 367-386): no habíamos creado asalariados dóciles al pensamiento oficial. Hacia la segunda mitad del decenio de los 80, nuestra vida cultural se ve signada por nuevos sujetos y nuevas (y viejas) contradicciones. En el medio artístico-literario, de los por entonces jóvenes, se da una clara intención de introducir acercamientos e inquietudes específicas, modos de mirar la cultura universal que esos creadores experimentaban, quizás como marcas de identidad generacional y que los diferenciaban de las promociones precedentes. En ellos, según el criterio de Ernesto Hernández Busto (2004) y Víctor Fowler Calzada (2006), las ansias de modernidad, la búsqueda de raíz nacional y el exotismo se integraban en una singular alquimia. Semejante atmósfera es propicia para que los por entonces jóvenes músicos interesados en el jazz pudiesen dar rienda suelta a sus intereses estéticos.

A lo anterior debe añadirse que para el notable desarrollo reciente del jazz entre los cubanos, ha sido fundamental el enriquecedor intercambio entre los jazzistas de Cuba y personalidades que han intervenido en el Festival Jazz Plaza (literalmente por amor a la música y por el placer de compartir con los cubanos, pues no reciben remuneración económica alguna), al corte de los brasileños Airto Moreira y Tania María, los canadienses Jane Bunnett y Larry Cramer, los europeos Ronnie Scott, Tete Montoliu, Andy Sheppard, Jim Mullens, Sophia Domancich, Chano Domínguez y Jorge Pardo, y una larga lista de estadounidenses entre los que cabría mencionar a Dizzy Gillespie, Max Roach, Carmen McRae, Charlie Haden, Roy Hargrove, Jack DeJohnette, Ramsey Lewis, Steve Turre, Terence Blanchard, Nicholas Payton, Kenny Barron y Ronnie Matthews. Semejante nómina demuestra que a través de su historia y pese a lo limitado de sus recursos y a determinados problemas organizativos (todo hay que decirlo), el modesto festival habanero ha recibido a buena parte de lo más importante en el ámbito del jazz internacional de las últimas décadas.

Hace poco, un investigador foráneo de visita en Cuba me preguntaba acerca del porqué, en mi opinión, los actuales músicos cubanos que de conjunto más habían penetrado el mercado internacional eran los jazzistas (a pesar de que en Cuba no haya conservatorios donde estudiar jazz y las posibilidades de tocar no son lo abundantes que deberían), ejemplificado con el prestigio de nuestros compatriotas en países como España, Canadá y Estados Unidos o en premios como el Grammy y certámenes de corte competitivo. En el puñado de razones a las que eché mano para responder el interrogante, una en las que más insistí fue justo lo que ha significado el Jazz Plaza para el desarrollo

del género entre nosotros, en particular durante el decenio de los 80, momento en que el festival vivió una impronta particular, dada la intervención en él tanto de instrumentistas profesionales como de numerosos estudiantes de las escuelas de música. Atmósfera que entrado los 90 cambió de tónica y que afortunadamente, de un tiempo hacia acá, se ha recuperado en las ediciones del concurso Jo-Jazz, evento competitivo creado a fines del decenio de los noventa para jóvenes jazzistas, que optan por los galardones tanto en la categoría de interpretación como en la de composición.

Empero, el maridaje entre el jazz y la música procedente de Cuba no es de un ayer cercano. Leonardo Acosta y Danilo Orozco han demostrado sobradamente la presencia de músicos cubanos durante el proceso de surgimiento del jazz en la ciudad de Nueva Orleans. Tal simbiosis es lógica que se produjese, si pensamos en que el jazz resulta expresión de un claro proceso de hibridación entre lo africano y lo europeo, lo rítmico y lo melódico, tendencias todas que también acontecen en la música cubana, en la que por demás la improvisación siempre ha desempeñado un rol protagónico.

Para que se tenga una idea, hay que señalar que el primer solo de flauta que se registró en la historia del jazz estadounidense lo grabó en 1929 un cubano que se había radicado en Nueva York, Alberto Socarrás, con la pieza «Have You Ever Felt That Way?», de Clarence Williams. En la década del treinta, Socarrás dirigió una orquesta, en la que el entonces joven Dizzy Gillespie aprendió a tocar las maracas y descubrió el principio de las claves. Siguiendo esta historia, uno de los primeros temas que mezclaba ingredientes latinos y jazzísticos, hoy valorado como todo un clásico del latin jazz o jazz afrocubano (después rebautizado «Cubop» por Dizzy Gillespie), fue una composición de Mario Bauzá interpretada por la Orquesta de Machito en 1943 y que llevó por título «Tanga», cuya traducción del lenguaje yoruba significa marihuana. No por gusto, John Storm Roberts (1978) ha escrito: «Alberto Socarrás en los treinta y Machito en los cuarenta estuvieron entre los músicos más experimentales de la época, y ambos eran cubanos.»

Ya en el decenio de los cuarenta, con el movimiento del Bebop, se genera una estrecha relación entre músicos como Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Chano Pozo, Machito y Mario Bauzá. Así, el componente cubano comienza a formar una parte importante en el devenir jazzístico. Hay copiosa bibliografía que atestigua el hecho de que de 1948 en adelante, con el encuentro Gillespie-Pozo y el comienzo del auge del jazz afrocubano a partir del éxito de la pieza denominada «Manteca» (original de Chano Pozo), se inicia un proceso diaspórico de músicos cubanos que van a radicarse a Estados Unidos, ante la demanda que se produce por entonces en aquel país en cuanto a percusionistas nacidos de este lado del mundo. Como ha indicado Ned Sublette (2010):

Con Dizzy y con Chano comenzó un gran período, poco señalado, de experimentación rítmica en la música afroamericana, al tiempo que una nueva generación de percusionistas encontraban innumerables maneras de hibridar lo afrocubano con el jazz. Al ya no ser solo marcadores del tiempo, estos percusionistas —Kenny Clarke, Max Roach, Art Blakey y otros— eran participantes activos del discurso musical, con una inspiración cada vez más afrocéntrica que reconocía la complejidad de la percusión afrocubana.

Michel Herrera: *Madre tierra*, Producciones Colibrí.
Gastón Joya: *Gastón Joya*, Producciones Colibrí.
Octavio Kotán & Overproof: *3 guys walk into a bar*, Ewe/Sonifolk.
César López: *Cubilete*, Unicornio.
Oriente López: *Orientations*, OHL Music.
Pucho López: *Buscando la caja negra*, Bis Music.
Aldo López-Gavilán: *En el ocaso de la hormiga y el elefante*, Unicornio.
Ernán López-Nussa: *Sacrilegio*, Producciones Colibrí.
Harold López-Nussa: *New day*, Producciones Colibrí.
Rolando Luna: *Alucinaciones*, Producciones Colibrí.
Yasek Manzano y Roberto Martínez: *Jojazz. El joven jazz cubano*, Producciones Colibrí.
Bobby Martínez: *Latin elation I*, Espacio Creativo/Karonte.
Tony Martínez: *Maferrefun*, Blue Jackel.
Yaniel Matos: *En movimiento*, Producción independiente.
Francisco Mela: *Melao*, Ayva Music.
Miguel's Trío: *Azul*, Unicornio.
Natural Trío: *Chapa negra*, Producción independiente.
Aruán Ortiz Quartet: *Orbiting*, Fresh Sound.
Jorge Luis Pacheco: *Pacheco's blues*, Producciones Colibrí.
Marialy Pacheco: *Tokyo call*, T-Toc Records.
Julio Padrón: *Buenas noticias*, Sunny Side Communications.
Osmany Paredes: *Menduvia*, Fonosound.
Dafnis Prieto: *Absolute Quintet*, Zoho Music.
William Roblejo's Trío: *Dreaming*, Producciones Colibrí.
Alfredo Rodríguez Salicio: *Sounds of Space*, Mack Avenue Records.
Gonzalo Rubalcaba: *Paseo*, Blue Note.
Carlos Sarduy: *Charly en la habana*, Producciones Colibrí.
Omar Sosa: *Spirit of the Roots*, Otá Records.
Yosvany Terry Cabrera: *Metamorphosis*, KRM.
René Luis Toledo: *Mestizo*, Sony Music Distribution.
Alejandro Vargas: *Trapiche*, Producciones Colibrí.
Chuchito Valdés: *Grand Piano Live*, Music Roots Records.
Jorge Luis Valdés (*Chicoy*): *Full time*, Bis Music.
Manuel Valera & New Cuban Express: *Expectativas*, Mavo Records.
Ramón Valle Trío: *Playground*, Rv Productions.
Ramón Vázquez: *On the move*, A-ZMCD.
Ernesto Vega: *Venir al mundo*, Producciones Colibrí.
Elio Villafranca: *Incantations/Encantaciones*, Universal/Pimienta.
David Virelles: *Continuum*, Pi Recordings.
Juan Wust: *I remember you*, JWM Records.
Rafael Zaldívar: *Drawing*, Effendi Records.

Jazz en Ecuador

Juan Mullo Sandoval¹

Antecedentes

Con el liberalismo y el Estado liberal, el Ecuador comenzó a abrirse paso hacia la modernidad. El desarrollo tecnológico fue fundamental para encarar los nuevos tiempos en el plano de la cultura; por ejemplo, la llegada de la electricidad a las principales urbes de Quito y Guayaquil en la década de los años veinte del siglo XX trae consigo la presencia del cine y, con ello, la difusión en gran medida de la cultura norteamericana. El desarrollo capitalista y el modelo de economía global, que comienza a ejercer la política norteamericana, genera desde la cultura la aparición de la sociedad de consumo y nuevos símbolos sonoros, el disco principalmente. Hacia los años treinta, su distribución, sobre todo en la aristocracia y posteriormente en la naciente clase media —fruto igualmente del proceso liberal—, estaba ya consolidando un mercado moderno, y el jazz fue una consecuencia de ello.

Lo que se conocía como jazz, en ese entonces, formó parte de la asimilación de símbolos de diferenciación social con lo popular-indígena. A partir de ciertos bailes de moda como el fox trot, one step, two step y demás fetiches del consumo mediático de los años veinte y treinta, se consolidaron manifestaciones que podían identificarse con la burguesía, aspectos que reflejaban cómo la cultura norteamericana ingresaba a través de esas capas sociales, que en el caso de Quito va de la mano con la creación de bares y centros de diversión, cuyos nombres en idioma inglés mostraban un contenido ideológico altamente diferenciador con lo local: Wonder Bar, Fiesta High Life Club, etc. Sin embargo, convivía en las calles, tabernas y salones populares con una música nativa, criolla y localista a la que se comenzó a denominar «música nacional», que surgía desde lo bohemio a través del mestizaje, patrimonios sonoros que venían conformándose desde fines del siglo XIX.

¹ El autor agradece a los siguientes profesionales por sus fuentes documentales y testimonios: Wilman Ordóñez, Carlos Freire, Gustavo Cabrera, Cayo Iturralde, Raimond Rovira, Pepe German, Esteban Molina y Mauricio Noboa.

Los músicos de jazz fueron producto del mestizaje, afrodescendientes y blancos mestizos, especialmente; sin embargo, no se conoce la participación de indígenas en este proceso. El jazz se presenta en una primera instancia bajo un modelo colonizador que no se empata con lo nativo. Los músicos que inician el jazz en Ecuador son afrodescendientes, étnico-marginales, es el caso del guayaquileño Nicolás Mestanza, fiel representante de la modernidad, hombre ecléctico pero además excluido por sus ideas políticas socialistas. Los músicos mestizos pertenecían a sectores populares educados musicalmente en conservatorios o similares, quienes desde una perspectiva ocupacional debieron adaptarse a las preferencias culturales de sectores que podían consumir esta música de moda. En la portada de una obra de la Orquesta Mestanza Jazz de Guayaquil se lee: «La orquesta Mestanza que impone en Guayaquil los bailables de moda». La moda en los años veinte y treinta la imponía la aristocracia terrateniente de la sierra y la burguesía agroexportadora de la costa. En este entramado social ingresa el modelo civilizatorio impuesto desde los sectores de poder, aquellos que asimilaban esta música en los trasatlánticos, en los viajes a Nueva York o a Europa, en los puertos internacionales y en los grandes hoteles, música que en sus comienzos fue marcando conductas sociales excluyentes.

Si bien estas serían en pocas palabras las fases sociohistóricas iniciales del jazz en Ecuador, la estructuración social a partir de los años sesenta señala otras rutas para los músicos jazzistas. Por un lado, estudiantes de la clase media y alta de Quito y Guayaquil, especialmente, ejercen sus preferencias culturales presionados por las transformaciones socioeconómicas que se suscitan entre las décadas de los sesenta y setenta: el *boom* petrolero, la industrialización, la modernización del Estado Nacional y el desarrollo de los medios de comunicación. Sobre todo la radio y la televisión generan, a partir de este momento, una mayor dependencia de la cultura norteamericana, aspecto que desde una sociología urbana se comienza a entender como dependencia cultural o sistemas de dominio global desde la cultura. El Ecuador pasa de una economía agrícola a una economía petrolera y, con ello, el mito de la modernidad se instala en las culturas urbanas; sus generaciones más jóvenes comienzan a distanciarse de sus anteriores referentes: los músicos nacionalistas y la música nacional. Posteriormente, en la primera década del siglo XXI, el jazz ecuatoriano se reinserta en lo nacional, en la medida del aporte realizado por las investigaciones musicológicas de Pablo Guerrero, Juan Carlos Franco y Juan Mullo, principalmente.

En los años setenta se perciben estados de convulsión social, regímenes de facto, represión política, resurgimiento de la izquierda socialista y comunista, y en general se dan confluencias culturales que van desde lo anglosajón hasta la música latinoamericana *conosureña* de contenido social, y del Caribe, la salsa o el rock. Los músicos de jazz de esta época recién comienzan a dar sus primeros acercamientos a la contemporaneidad desde su posición social y las confluencias artísticas. Su nivel de información así lo atestigua, la discografía y la bibliografía que obtenían fueron insumos y símbolos culturales llegados de Estados Unidos, principalmente, algo que para las clases populares eran impensable. Si bien en sus inicios este hecho marca el rumbo de los primeros grupos de jazz contemporáneo de los años ochenta, su funcionalidad social estaba ligada a la exclusividad de pequeños conciertos en teatros y auditorios institucionales. Paulatinamente esto va transformándose desde los noventa bajo un proceso formativo académico pero también bohemio. El jazz del nuevo milenio comienza a dejar

de ser un evento elitista y de excepción en la «agenda cultural de la ciudad», para convertirse en una expresión cotidiana.

Referentes históricos y sociedades del jazz

Cuando en 1991 propuse para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* la voz «Jazz Ecuador», quizá fue la primera ocasión que se consideraba al proceso del jazz en nuestro país como parte del documento histórico y musicológico.² Eran momentos difíciles para un arte que se abría paso entre muchas carencias, falta de métodos, profesores, academias, etc. Los músicos jazzistas de las décadas de los ochenta y noventa tuvieron que luchar denodadamente para situar su música en el marco de la contemporaneidad artística. Sin embargo, si nos remitimos a la presencia del jazz en nuestro medio, se puede comenzar en el siglo XX con los primeros registros documentales de los años veinte (partituras, fotografías y discos).

En 1924 y en 1926, Nicolás Mestanza³ (1893-1942) inició algo que por ese tiempo fue un escándalo en la ciudad de Guayaquil: la Jazz Band. Las primeras actuaciones se hicieron en el American Park con el fin de amenizar las ferias y los encuentros de boxeo; sin embargo, el jazz comienza a tener éxito posteriormente en el espacio del Hotel Londres. El grupo estuvo formado por músicos guayaquileños, dos de los cuales eran afrodescendientes: el *Patucho* Mestanza y el trombonista Stanford. El estilo que practicaban era una mezcla de dixieland y foxtrot. Luego de este comienzo se opacó la actividad hasta la llegada del brasileño Felipe Cueva Jones, apodado *Almirante* Jones quien, además de un gran entusiasmo, llegó con más recursos técnicos, lo cual permitió una gran acogida entre los jóvenes músicos guayaquileños. Con esta base generacional formó la primera orquesta de jazz moderno denominada Tropical Boys, en una época en la que se instaló la electricidad en Guayaquil, convirtiéndose en la primera urbe beneficiada con ello en 1925. Adquirido este adelanto tecnológico arriban las primeras grabaciones electrónicas, gracias a lo cual se difunde con mayor rapidez su discografía, sobre todo la música norteamericana: foxtrot y one step. Se compusieron a partir de este momento algunos fox y one step⁴ con estilo nacional, tal es el caso de géneros a los que denominaron fox incaico y one step-pasacalle.

De la agrupación formada por Jones salieron algunos músicos importantes como Gustavo Tola Carbo, quien posteriormente fue un reconocido baterista en California; los hermanos González, Leonidas Carrasco y otros. Hasta 1938 continuó la Tropical Boys pero bajo la dirección de José Vicente Blacio. Luego de este periodo en Guayaquil, Jones se trasladó a Quito, donde fundó otra orquesta

² En 1991 se plantea el estudio del jazz en Ecuador bajo una inicial estrategia historiográfica; el autor del presente artículo es quien elabora por vez primera una recopilación testimonial del jazz con músicos veteranos de la década del cuarenta y unos pocos folletos entregados por el músico Claudio Jácome, hijo de un pionero del jazz en Quito, Humberto Jácome Maldonado (1909-1986).

³ En los años treinta y cuarenta la representante social del jazz es la burguesía. En Guayaquil se observa en fotografías de la época a músicos de jazz con formalidades propias de los bares y los bailes de salón de las elites. Nicolás Mestanza fue socialista, una orientación ideológica, entonces, de vanguardia; su condición social de afro y músico moderno es consecuencia tanto de la realidad social republicana postcolonial, cuanto de la modernidad artística propia del músico laico postliberal.

⁴ El compositor Francisco Paredes Herrera (1891-1952), conocido en la música nacional por sus pasillos, compone un one step denominado «Vuelve a Guayaquil».

Claudio Tarris: *Nocturnos*, 1992.
María José Tejada: *Fabula*, 2006.
- *Al cantar tus flores*, 2009.
- *Iguazú*, 2010.

Medios de difusión

Pepe German dirige el programa *Jazz por visión*. Radio Visión de Quito, FM 91.7 en Quito y 107.7 FM en Guayaquil.
Programa radial *Apasionados por el jazz*, transmitido en Guayaquil por 102.1 FM.
Andrés Sebastia conduce el programa *Platinum jazz*. En Quito Radio Platinum 90.9 FM.

A contratiempo: una breve historia del jazz en España

Iván Iglesias

La historia del jazz fuera de Estados Unidos se entiende, todavía hoy, como una importación de un género independiente y monolítico. Sin perder de vista los modelos norteamericanos, falta por hacer la historia o, mejor, las historias del jazz como transformación y adaptación fuera de su país de origen. El objetivo de este artículo es trazar las líneas fundamentales de la recepción, difusión y consumo del jazz en España en relación con la plural y cambiante sociedad que lo acogió y le dio sentido¹. He de advertir al lector que aquí no encontrará listados exhaustivos de nombres ni extensos comentarios sobre grabaciones, que requerirían de un escrito considerablemente más extenso. Quien los necesite puede recurrir a los libros que han emprendido ese trabajo previamente y que se recogen en la bibliografía.

Esta síntesis se centra en los principales procesos sociales, políticos, culturales y estéticos que el jazz ha atravesado en la España del último siglo. Su material deriva fundamentalmente de estudios precedentes, prensa periódica, archivos, partituras, grabaciones y entrevistas. Se divide en tres grandes partes. La primera tiene por objeto el primer periodo de difusión del jazz, que va de las postrimerías de la Gran Guerra europea a la Guerra Civil española de 1936-1939. La segunda analiza las relaciones de este género musical con la dictadura del general Francisco Franco (1939-1975), sumamente tensas en la primera década y paradójicas en las siguientes. La tercera y última trata el desarrollo del jazz desde la transición a la democracia hasta la actualidad, tomando la crisis económica de 1993 como un punto de inflexión.

¹ Agradezco encarecidamente a Jorge García y a Fernando Ortiz de Urbina su atenta lectura de este artículo y sus valiosas sugerencias.

El jazz hasta la Guerra Civil (1919-1939)

El jazz apareció en España muy pronto, prácticamente al mismo tiempo que en el Reino Unido, Francia o Alemania, considerados sus centros originarios en Europa. Las primeras actuaciones musicales que los contemporáneos calificaron como «jazz» tuvieron lugar en Madrid y Barcelona entre finales de 1919 y principios de 1920.² Esta aparición tan temprana se debió en buena medida a la difícil situación que sufría el ocio en París tras la Gran Guerra: los propietarios de establecimientos tuvieron que soportar elevados impuestos para ayudar a la reconstrucción posbélica, lo que hizo que, entre 1919 y 1921, muchos de ellos prescindieran de los espectáculos y acompañamientos musicales.³ Entonces eran ya numerosas las orquestas que animaban la capital francesa, por lo que algunos músicos europeos y afroamericanos, movidos por las buenas relaciones culturales entre España y el país galo y la modernidad y el carácter cosmopolita de Madrid y Barcelona, probaron suerte al sur de los Pirineos.

En un principio, el significado principal del jazz en España fue «batería», o bien, «orquesta con instrumentos de viento y batería», acepciones que se daban entonces también en otros países de Europa.⁴ El término se vinculó pronto a bailes como el one-step, el ragtime o el foxtrot, que habían llegado a España antes que él. Los primeros testimonios sobre el fox lo sitúan en julio de 1915 en Madrid, tocado por la orquesta zíngara de Boldi (famosa por sus actuaciones en el restaurante Maxim's de París). Los periodistas españoles se maravillaron entonces de la aceptación de aquel nuevo baile, venido de Estados Unidos, que había «derrotado por completo al famoso tango argentino, la machicha brasileña y la furlana», extendiéndose «por los salones y los bailes aristocráticos», y le auguraron un próspero futuro «en las grandes fiestas que se celebren en San Sebastián y otras estaciones veraniegas». ⁵ Más allá de Madrid y Donostia, sabemos que el foxtrot llegó en septiembre a Barcelona⁶ y en unos meses se había extendido por varias ciudades más. En poco tiempo llegó a erigirse como un nombre bajo el que se agrupó la mayor parte de los bailes de procedencia norteamericana, normalmente diferenciados por la velocidad (de más a menos vivos, quick-step, foxtrot, fox medio, slow-fox y one-step)⁷ o por el carácter («melódico», «coreable», «humorístico»). El nombre era tan general y estaba tan difundido en España que podía designar partituras y grabaciones tan diferentes como las

² Por el carácter extraordinario que se le dio y la expectación que despertó en la prensa, parece que la primera actuación que los contemporáneos calificaron como «jazz» en España tuvo lugar en el Hotel Palace de Madrid en octubre de 1919.

³ Según Jeffrey Jackson, el gravamen llegó a alcanzar 50% de los beneficios de aquellos locales en los que la comida era acompañada por música en directo. Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham y Londres, Duke University Press, 2003, pp. 36-37.

⁴ Jim Godbolt, *A History of Jazz in Britain, 1919-1950*, Londres, Quartet, 1984, p. 3; Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French*, op. cit., p. 10; Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 14.

⁵ Monte-Cristo, «Crónicas madrileñas: el «fox-trot»», *El Imparcial*, 14 de julio de 1915; «El baile de moda», *La Época*, 30 de julio de 1915.

⁶ «Salón Cataluña», *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1915.

⁷ Según una clasificación general y aproximada en pulsos por minuto: quick-step, 180-200, foxtrot, 160-200, fox medio, 120-160, y slow-fox y one-step, 108-120.

canciones de Irving Berlin y George Gershwin destinadas a musicales de Broadway, temas estándar del swing como «Caravan» o «Blues in my heart», e incluso el célebre «St. Louis blues» de W. C. Handy.

Desde los años veinte, la palabra «jazz» adoptó también un carácter genérico que se refería tanto al baile en sí (y en ese sentido era prácticamente intercambiable con el fox) como a la música que lo acompañaba y a la agrupación que tocaba esta (también llamada «orquesta» u «orquestina»). En 1939, la editorial musical Unión de Compositores todavía promocionaba a sus compositores de foxtrots como «los más celebrados autores de jazz españoles». ⁸ Por tanto, no hay duda de que el concepto general de «jazz» era entonces en España considerablemente más amplio y menos esencialista que el que solemos tener hoy en día. La crítica contaba sin excepciones a Jerome Kern, Cole Porter, Harry Warren, Nacio Herb Brown y los citados Irving Berlin y George Gershwin, fundamentalmente recordados hoy por sus canciones, entre los mejores compositores del género. La prensa y el Hot Club de Barcelona presentaron aún en 1936 las películas con música de estos autores no solo como grandes obras cinematográficas, sino también como una oportunidad de disfrutar de verdadera música hot, contrapuesta al jazz «comercial». ⁹ Entre los intérpretes, conocidos actores y cantantes como Fred Astaire, Ginger Rogers, Dick Powell y Harry Richman fueron habitualmente vinculados al jazz «auténtico».

En un principio, la difusión del jazz en España fue no obstante discreta, sobre todo en lo que a su base social se refiere: sus primeros oyentes fueron fundamentalmente aristócratas, intelectuales y jóvenes cultos. A comienzos de los años veinte, la música de origen norteamericano se paseaba por los ambientes más selectos de Barcelona y Madrid,¹⁰ sus centros principales, pero cada vez fue menos difícil encontrarla también en ciudades que entonces ya contaban con una población considerable como Valencia, Sevilla, Zaragoza, Málaga y Bilbao y, en época estival, en las localidades de veraneo del Cantábrico y del Mediterráneo. Los espacios predilectos del jazz fueron distinguidos o exclusivos hoteles y salones de baile. Sin embargo, desde mediados de los años veinte el jazz fue filtrándose intensivamente en otros espectáculos.¹¹ Para entonces, el jazz y el cine norteamericano habían iniciado una simbiosis que iba a durar dos décadas y que coincidió con la expansión de las películas de Hollywood en España durante la Segunda República. A los foxtrots con los que las orquestinas animaban los intermedios en cines y teatros se sumó así la música de varios filmes estadounidenses. A este respecto, el estreno de *El Rey del Jazz* (1930), la llamativa y muy cuidada película dirigida por John Murray Anderson y protagonizada por la orquesta de Paul Whiteman, supuso un punto de inflexión en la divulgación del jazz en España. El filme, una serie de números musicales producidos íntegramente en el novedoso proceso 3 de Technicolor, se proyectó por vez primera el 28 de noviembre de 1930 en Madrid, en el cine Callao, y el 20 de enero en Barcelona, en el Tívoli, superando en ambos casos todas las expectativas de éxito.

⁸ Véase la contraportada de las partituras: Nicolás suris, «Tardes radiantes», foxtrot; Amado Urmeneta, «Sea optimista», foxtrot, Madrid, Unión Musical de Compositores, 1939.

⁹ Véase «El jazz en el Cinema», *La Vanguardia*, 11 de abril de 1936.

¹⁰ Para una descripción del aristocrático ambiente en las primeras actuaciones de «jazz-band» en el Palace, véase «Fiestas modernas», *La Correspondencia de España*, 25 de octubre de 1919.

¹¹ Celsa Alonso, ««Mujeres de fuego»: ritmos «negros», transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 18, 2009, pp. 135-166.

- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2001): «Realidades y máscaras de la música de posguerra». En Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruiz (eds.): *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*. Granada: Universidad de Granada, vol. 2, pp. 31-82.
- MEEKER, David (2008): *Jazz On the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington: Library of Congress, 2008.
- NICHOLSON, Stuart (2005): *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. Nueva York: Routledge.
- PAPÓ, Alfredo (1985): *El jazz a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- PATRICK, Brian D. (2008): «Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia». *Hispania*, vol. 91, núm. 3, pp. 558-568.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2011): «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vice-secretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Arbor*, núm. 751, pp. 875-886.
- PROUTY, Ken (2012): *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- PUJOL BAULENAS, Jordi (2005): *Jazz en Barcelona, 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- ROLANDO, Claudia M. (2011): «Cantando jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto». En Heloísa de Araújo Duarte Valente, Óscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Herom Vargas: *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM, pp. 533-542.
- ROMAGUERA I RAMÍO, Joaquim (2002): *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2 vols.
- RUESGA Bono, Julián (ed.) (2010): *In-fusiones de jazz*. Sevilla: arte-facto, Colectivo de Cultura Contemporánea.
- SUÑÉ, Albert (1981): «Història del jazz a Catalunya», *Avui* (ab-jul).
- VON ESCHEN, Penny M. (2004): *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge (MA.): Harvard University Press.
- YANOW, Scott (2004): *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians & Music Onscreen*. San Francisco: Backbeat.

A qué huele el jazz en México

Alain Derbez

«Toquemos jazz a ver si despiertan los cuates que están dormidos»
cantado por Luis Aguilar al piano en película mexicana del 57.

Madrugada y pan

Preguntamos:

¿A qué huele el jazz en México?... ¿A nada?... ¿A naftalina?... ¿A mole?... ¿A nachos con desflemado jalapeño?... ¿A aséptico gabinete o fila de hipermercado?... ¿A alcohol y trasnochado cigarrillo?...

Me gustaría contestar (me ha gustado siempre) que a pan y madrugada y explicar por qué.

Reviso: existe una historia que podríamos comenzar a ubicar, por lo pronto desde la anécdota, en la década de los ochenta del siglo XIX.¹ Una historia que, con sus cimas y simas, tiene su largueza, su continuidad, aunque no toda la vida ha sido visible, evidente, clara... ¿Luminosa?...

¹ Nueva Orleans es sede en 1884 y 1885 de la Exposición Mundial del Algodón. El gobierno mexicano de Porfirio Díaz, presidente por segunda ocasión —todavía fresca la batalla antirreeleccionista que lo llevó a detentar el poder hasta 1911— envía a la banda del Octavo Regimiento de Caballería para tocar, con éxito desde la inauguración, lo mismo marchas que polkas, mazurkas, chotises, valeses y canciones vernáculas mexicanas. En el año de estadía en Nueva Orleans se imprimen varias veces partituras de sus números más pedidos y los integrantes de la orquesta comienzan a enseñar la técnica de sus instrumentos (clarinete, corneta, saxofón, trombón) a músicos negros que más temprano que tarde (como el clarinetista George Lewis) serían protagonistas de eso a ser bautizado como jazz. Músicos que, en particular, irían interesándose por algunas piezas, influenciadas por la habanera, llegadas vía golfo a México desde Cuba. Una de las constantes de las autoridades mexicanas es que se olvidan de apoyar al artista en un ciclo completo: dan boleto de ida, no de vuelta. Eso quizás sucedió en Louisiana. El caso es que varios integrantes de la *mexican band* se quedaron en Nueva Orleans (entre ellos Joe Viscara o Vascaro o Vizcarra), saxofonista de quien Papa Laine dijo: «Casi no hablaba el idioma inglés, pero bien que podía soplar el muy cabrón». Si bien no es fácilmente mesurable qué tan importante fue esa presencia en la génesis y desarrollo del jazz, esta —como escribió John Storm Roberts (*Latin Tinge*) y argumentaba Jelly Roll Morton— es innegable. ¿Qué tanto tuvieron que ver ahí los músicos militares dirigidos por Encarnación Payén o el saxofón y clarinete de los músicos criollos tampiqueños de la familia Tío? Valdría la pena indagarlo con justicia. Lo cierto es que tampoco es necesario, para validar la importancia y el significado real de la relación, suscribirse a la opinión leída en una revista de la época en Nueva Orleans que afirmaba que la palabra «jazz» es producto de la degeneración de la palabra «jarabe», ni tampoco estar de acuerdo con la especulación de autores como Al Rose de que las bandas de ragtime «fueron el resultado de los intentos de los músicos negros por tocar música mexicana» y como Edward A. Berlin, que en el libro *Ragtime, a Musical and Cultural History* (1980) cita las palabras de Ben Harney, pianista de ragtime: «*RAGTIME or Negro Dance Time, originally takes its initiative steps from Spanish Music, or rather from Mexico, where it is known under the head and names of Habanera, Danza, Seguidilla*». La opinión de Harney —apunta Berlin— era muy aceptada, especialmente entre los que acreditaban a la cultura hispana un papel más innovador que el que tenía la afroamericana.

Reviso: arranco ahora en los veinte del veinte: los años en que la palabra jazz servía, además de bautizar una marca de cigarrillos rubios que entre el río Bravo y el Suchiate se fumaba, para nombrar lo que bailaban «las mexicanas vampiras del jazz» (*jazzvamps*), plasmado en mudo nitrato de plata, y para definir lo que tocaban danzoneras, orquestas, bandas y conjuntos de marimbas lo mismo en los sureños estados de Yucatán, Oaxaca y Veracruz, que en los norteños Nuevo León, Tamaulipas y Chihuahua o, en el centro del país, en Guadalajara y en la Ciudad de México donde, por cierto —existe foto de ello—, una agrupación se organizó dentro de la penitenciaría capitalina (la Belén Jazz Band) con el fin de «hacer las delicias del público cautivo». Jazz —esa palabra de cuatro letras, ese «dios de muchos brazos» de Gómez de la Serna, ese «dios del ruido» de Cocteau que antes, también en México, se escribía con un par de eses— identificaba lo que en las salas del cine se escuchaba al piano y al violín acompañantes de silente pantalla, lo que sonaba en las primeras radios, lo que —nos cuenta el compositor de «Madrid, Madrid», Agustín Lara, en sus memorias— se bailaba arrabalera y sudorosamente en el Salón México (homenajeadado posteriormente por Aaron Copland); lo que, con el blues, inspiraba la pintura del mexicano Miguel Covarrubias —escenógrafo de Josephine Baker e ilustrador del libro de W. C. Handy, *A Treasure of the Blues*— y la creación literaria de los poetas y narradores locales del movimiento literario estridentista seguidores del futurismo italiano (Arqueles Vela, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, etc.); lo que George Gershwin componía y llegó a tocar en México para que lo retratara uno de los grandes muralistas revolucionarios (David Alfaro Siqueiros); lo que interpretaba el pianista regiomontano de sonoro nombre (ni más ni menos que Porfirio Díaz) y lo que el músico director de la Orquesta Típica de México, Miguel Lerdo de Tejada, y el poeta y cronista Luis G. Urbina —este escribiendo desde la capital española— abiertamente reprobaron por ser —plasmó Urbina— «suprema extravagancia el jazz-band que da un sentido regresivo a la música y al baile» y, en palabras de Lerdo (la L es mayúscula): «infame música hecha con los pies para los pies»... jazz.

El filósofo oaxaqueño José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional, autor del lema hoy todavía vigente de esta casa de estudios («Por mi raza hablará el espíritu») y Ministro de Instrucción Pública en los años veinte, escribe en sus memorias:

Proscribir exotismos y jazzes remplazándolos con jota española y bailes folclóricos de México y de la Argentina, Chile, etc. [...] El día en que pusieramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimsky Korsakov, ese día habría comenzado la redención de México. Buena lectura y gran música, ¿no fue éste el procedimiento de la iglesia en la Edad Media?, ¿no fue ese mismo el programa original de los revolucionarios rusos cuando Gorki aconsejaba a Lunacharsky? De otra manera, si no se mantiene el tono de la alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folclor iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a lo clásico, había yo recomendado [...] aquel movimiento ha caído en el plebeyismo que hoy comparte con los toros la atención de un público degradado. El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas.

Si, venidas de tan distintos sectores, reacciones tan críticas, tan acríicas, tan virulentas hubo contra el jazz en México —recordemos aquel grupo de aficionados a la música académica que para conmemorar el centenario de la muerte de Beethoven fue a pedir a las autoridades capitalinas que al menos por una semana de aquel 1927 «se prohibiera en la ciudad el jazz como el uso del claxon por los automovilistas»— quiere decir que jazz había y, en particular, jazz hecho en el país por grupos como la All Nuts Jazz Band, la Winter Garden Jazz Band, La Joya Guatemalteca, la Jazz Band León, la Mexico Jazz Band, la Jazzer Pennsylvania Orchestra, Los diablos del jazz o Los siete locos del jazz. En el desván de los abuelos, de la década de los veinte, entre rollos de pianola y discos de pasta, sobreviven partituras publicadas en revistas y diarios nacionales. Todavía es posible consultar en la hemeroteca aquel número de *El Heraldo Ilustrado* de 1919 con la partitura de un fox tango, con temas mexicanos seleccionados, entre otros, por el afamado compositor Alfonso Esparza Oteo, con títulos tan llamativos («escandalosos» dirían los persignados) como «Flores de tentación», «Si ya sabes que sí», «Amor libre», «Pobre papá», «Languedeces», «Lupe», «Monterrey Blues», «La Cenicienta» o «Ya apareció la cadena, el mono no», marcados para su interpretación como fox-blues, charlestón, foxtrot y todo lo que la palabra jazz englobaba en esos días en que el poeta Renato Leduc escribía refiriéndose al mar «por el temblor rumbero de tus ondas vienes a ser el precursor del jazz», y la Casa de Música Veerkamp de la calle de Mesones 21 —donde, en el centro de la Ciudad de México, está todavía— ofrecía facilidades a «aquellos que quisieran adquirir instrumentos de la marca Conn para la formación de bandas y orquestas para jazz»... Jazz: algo más que cigarrillos rubios...

¿Qué quiso decir el compositor veracruzano Augusto Urdapilleta cuando en aquellos días intituló un danzón de su autoría como «Se durmieron los del jazz»? ¿A quién se refería? ¿Quién se durmió?... Por lo pronto se han dormido los que afirman categóricamente que —como no obran en su cómodo poder— pruebas no existen, por ende jazz no hubo en el México de los veinte ni en el de los treinta de las marimbas jazz bands ni en el de los cuarenta de las grandes bandas de salón de baile. «El jazz en México —asevera el aseverador en la comodidad anacrónica del apoltronamiento quincenal— no existe en este país hasta los años cincuenta porque es de esos días que ya cuento con discos». Desde luego, si lo que buscaban era un solo de Bechet, de Parker, de Coltrane o de Ornette Coleman, una orquestación de Ellington o Carla Bley, un arreglo de Gil Evans o un racimo de notas de Cecil Taylor, Don Pullen o Agustí Fernández y no la coreografía jazzística que tocada y bailada en el Parque Lira defecho se pudo (y puede) mirar y oír en la anunciada como primera película sonora del cine mexicano (*Santa*) de 1931, jazz, en efecto, no hubo.

Por fortuna, pruebas documentales hay que —como enmascarado luchador— han dado en la nuca el último golpe de conejo a aquellos necios partidarios creacionistas del mundo plano —que en su estrechez, con animada y sincopada tea quemarían a Galileo y a Darwin los primeros— insistentes en ir aún más allá y abreviar en el lugar común balando hasta el cansancio: «¡El jazz en México no existe!»... ¡Que si no!... Un libro gordito hay con el tamaño suficiente para dar al penco un hasta aquí y adiós a la bizantina discusión.² Eso dije en Madrid cuando en el 2007 presenté el volumen mentado,

² Alain Derbez: *El jazz en México, Datos para una historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Igual que este, otros textos son mencionados por Julián Ruesga en el apéndice del libro *In-fusiones de jazz*, (Sevilla, 2010) que nos introduce a lo publicado sobre el quehacer jazzero mexicano.

Verónica Ituarte y Juan José Calatayud: *Jazzsentiste*, 2000.
La casa de agua: *La casa de agua*, 1996.
Los dorados: *Vientos del Norte*, 2004.
Marcos Miranda y Remi Álvarez: *Tarika-Tao*, 1998.
Iraida Noriega: *Efecto Mariposa*, 2001.
Olivia Revueltas Trío: *Angel of Scissors*, 2000.
Eugenio Toussaint: *Trío*, 2004 (con Agustín Bernal y Gabriel Puentes).
Muna Zul: *Muna Zul*, 2003 (grabado en Tzadik, la compañía de John Zorn).

El jazz en Paraguay

Germán Lema

El Paraguay es un país con una rica tradición musical, considerada por el público como lo más importante de sus patrimonios culturales. Las polcas paraguayas y las guaranías forman parte de un acervo que el paraguayo promueve —y defiende— de un modo, en general, muy conservador.

En este contexto, el jazz no ha contado con una gran aceptación popular debido a su origen foráneo, más allá de los regionalismos incluidos en las obras de los compositores locales. Fuera de Asunción, donde reside la gran mayoría de los treinta y siete músicos de jazz activos actualmente, y donde suceden todos los eventos del género, la población desconoce incluso el término que da nombre al estilo.

Sin embargo, dentro de su pequeño círculo, el jazz paraguayo ha logrado evolucionar, producir intérpretes y compositores de valor y afianzarse estilísticamente ante un público escaso pero creciente.

Cronología del jazz paraguayo

Durante la década de los cincuenta existieron orquestas de baile que incluían en su repertorio piezas jazzísticas, de la mano de los pioneros locales como los hermanos *Papi* y *Nene* Barreto, los pianistas Thide Smith y Pedro Burián y los guitarristas Rudy Heyn y Kuky Rey.

Luego, en la década de los sesenta surgió el primer movimiento jazzístico al mismo tiempo que el entonces director del Centro Cultural Paraguayo Americano (CCPA) cedió las instalaciones del centro para usufructo de los músicos de jazz oriundos y creó, dentro de la biblioteca del CCPA, una sección con material del género, tanto bibliográfico como fonográfico. Así, los músicos locales escucharon a Davis, Coltrane o Blakey apenas sus grabaciones salieron al mercado en los EUA.

En 1963 se fundó el Jazz Club Paraguayo, encargado de organizar conciertos, festivales y formar una orquesta estable. Dicho club se mantuvo activo por siete años hasta que, con la partida del director del CCPA y sin el apoyo de este centro, disminuyó sus actividades hasta desaparecer.

A mí sí me cumbé: **fragmentos de la historia del jazz peruano**

José Ignacio López Ramírez-Gastón

Poco se ha escrito sobre el capítulo peruano en la historia del jazz mundial y menos aún sobre la influencia que tuvo y tiene este género en el desarrollo de la música peruana y en la revigorización de algunos estilos de la música popular tradicional, especialmente de la costa urbana del Perú. Es, además, difícil resumir casi cien años de la historia del jazz peruano con la escasa información a la mano (especialmente sobre los primeros treinta años de esta historia). Si bien el mapeo presente en este trabajo incluye a muchos de los exponentes más importantes, o por lo menos a aquellos que han logrado el éxito mediático o social, es urgente y necesario un trabajo investigador y crítico más arduo de los procesos de transculturación y globalización del jazz en el Perú. He decidido darle una mayor importancia, en este texto, al aspecto informativo que al análisis crítico, ya que considero que el primer paso debe ser llenar el vacío de información existente. Dicho esto, la construcción discursiva peruana se encuentra presente, a lo mejor de forma velada, a través de mi apropiación natural de este mundo, mío y extraño a la vez, del jazz del Perú. He decidido también escribir esta historia fragmentada e incompleta desde múltiples perspectivas y de acuerdo a la información existente. Muchos de los trabajos académicos del jazz se enfocan en lo biográfico o en detalles relacionados con la teoría musical, mientras que un porcentaje amplio de la información contextual es dejada de lado. En nuestra historia, ciertos músicos de innegable importancia han requerido mayor atención, mientras que durante otros periodos descritos el aspecto biográfico tiene un carácter secundario.

Fragmentos documentales de nuestro jazz

Entre los pocos escritos sobre el jazz peruano se encuentra el misterioso y nunca publicado manuscrito de Gabriel Benites C. de 1995: *Jazz in Perú*. Este material, un secreto a voces que ronda los cajones y archivos de curiosos y jazzófilos peruanos y que llegó a mis manos gracias a Alfredo Vanini, consta de tan solo 15 páginas donde Benites nos presenta un recuento amplio y detallado de la historia temprana del jazz peruano, desde los años veinte hasta los noventa. Cuenta la historia popular —algo que aún

no he podido verificar— que al morir Gabriel Benites dejó una valiosa colección de jazz que hoy estaría en manos de un desconocido coleccionista japonés. De su valiosa colección, la que sospechamos incluye amplios referentes sobre la historia del jazz peruano, solo nos quedan, hasta el momento, las copias de este texto dedicado a todos los «peruvian musicians who devoted their musical skill to the Jazz idiom», en el que se incluyen algunas fotos de los pioneros. Encontrar este relato primigenio del jazz en el Perú en inglés es también un dato interesante, que nos podría hacer pensar que en 1995 existía un interés mayor en el extranjero que en nuestro país sobre esta historia.

Junto con una serie de entrevistas publicadas informalmente en los últimos años y accesibles en la internet, existe también otro texto, si bien no académico, de importancia para nuestra discusión: *Mixtura: jazz con sabor peruano* de Jorge Olazo (2003). El momento de su publicación refleja también el interés que se ha suscitado en torno a la peruanidad y la fusión cultural durante los últimos años, resultado tanto del desarrollo económico como de los esfuerzos del gobierno por generar un espíritu nacionalista en la población. En el 2012, después de algunas décadas de crisis y depresión social, se considera como algo positivo nuevamente el ser peruano. Publicado por Cocodrilo Verde Ediciones, con un regular tiraje de 600 ejemplares y con poca repercusión en los ambientes bohemios del país, es aún un aporte importante a la recopilación de información sobre las variantes afroperuanas del jazz y, sobre todo, como ejemplo de la intención contemporánea de recuperar información sobre la cultura nacional. Un punto que llama la atención en este texto es la carencia de bibliografía, reemplazada esta por una discografía. Aparentemente, le resultó imposible al autor encontrar fuentes publicadas o de divulgación académica, fuera de la música misma, para discutir la temática del desarrollo de un jazz peruano. El libro no nos informa de sus fuentes, probablemente porque estas no existieron fuera de la entrevista, la conversación de café, la anécdota y el análisis musical. Lo mismo había sucedido ya con el texto de Benites que, careciendo de bibliografía, agradece la posibilidad de escribir el texto a amigos personales, a fans del jazz y a su propio hijo.

También sobre la temática del jazz de fusión peruana, y más específicamente el llamado jazz afroperuano, Carlos Olivera Astete escribe en el 2011 un pequeño texto de carácter informativo llamado *Sabores en blanco y negro: Una guía para iniciarse en el jazz afroperuano*. Este texto usa como referente base, en lo histórico, el texto de Olazo.

Existen una serie de mitos referentes a los orígenes, naturaleza y desarrollo del jazz en el Perú, presentes en el texto de Olivera y en el discurso cultural contemporáneo, que requieren una revisión y análisis más profundo. Algunos de estos mitos, especialmente aquellos relacionados con la naturaleza de la cultura afroperuana, ya han sido confrontados académicamente,¹ y aunque la longitud de nuestro análisis no nos permite abordarlos, sí es recomendable que el lector interesado se familiarice con esta discusión para así entender con mayor claridad las problemáticas de la hibridación musical y los contextos transculturales de las subculturas peruanas generadas en los últimos 100 años. Dicho esto, cobra mayor importancia la intención del texto de Olivera de llenar el real y «enorme vacío» sobre nuestra historia jazzera.

Por otro lado, desde el 2003 la disquera española Vampisoul ha realizado un fabuloso trabajo de investigación, generación de antologías y reedición de discos de música peruana, incluyendo y reviviendo los clásicos del jazz peruano. Si bien la disquera no está dedicada exclusivamente al Perú, su primera edición fue el recopilatorio *Back to Peru: The Most Complete Compilation of Peruvian Underground 64-74*, con clásicos de la subcultura roquera peruana. Parte del trabajo recopilatorio de la disquera incluye la investigación y el desarrollo de textos críticos y bastante completos que acompañan los CD. Vampisoul ha editado discos de Nilo Espinosa y Jaime Delgado Aparicio, entre otros. Su magnífica edición de la banda sonora de *El Embajador y yo* de 1966 logra acercar a las nuevas generaciones de peruanos y a los curiosos extranjeros al talento de Jaime Delgado Aparicio y darnos una clara muestra del ecléctico mundo musical de la Lima de los sesenta.

En el 2011, el programa *Umbrales* de la televisión peruana presentó un especial sobre el jazz en el Perú, dirigido por Raúl Renato Romero, donde entrevistaba a algunos de los exponentes más importantes del jazz peruano en las últimas décadas, siendo este el último intento por recopilar información sobre la historia olvidada del jazz nacional y del cual este texto es de alguna forma una continuación.²

Fragmentos de la historia

El Perú ha recibido durante toda su historia republicana un continuo y a menudo olvidado flujo de influencia cultural extranjera. La élite cultural del país estuvo formada desde tiempos de la Colonia y hasta hace muy poco casi exclusivamente por familias de origen extranjero (principalmente europeo). El modelo político posterior a la Independencia promovía el desarrollo de una cultura europea centrada en la capital y con los ojos puestos continuamente en el extranjero y en una migración cuyo «aporte más importante [...] no es tanto el tangible, sino el intangible, que está constituido por actitudes mentales y culturales».³ Desde el obrero pobre, normalmente de origen italiano o español, hasta profesionales de origen inglés o alemán, el inmigrante de principios del siglo pasado colaboró en la formación de una subcultura peruana que, si bien no podía evitar la influencia de su propio entorno geográfico, buscaba el vínculo continuo con el extranjero. Es a través de este sector de la población limeña como los estilos musicales de Occidente logran llegar al Perú, o más bien a la capital, y dentro de la capital a los sectores más acomodados.

Para los años veinte, y terminada la llamada República Aristocrática, la influencia americana llega a su nivel más alto durante el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). Pocos años antes, en 1895, ya el presidente Nicolás de Piérola había declarado una política de apoyo al ingreso de capital y corporaciones de origen extranjero, en parte debido a la grave situación económica en la que la Guerra del Pacífico (1879-1883) deja al Perú.

En 1914 ya «se habían instalado en el Perú las primeras cuatro grandes corporaciones: La Peruvian Corporation Ltd., Cerro de Pasco Corporation, Internacional Petroleum Corporation, y Grace.

² Raúl Romero, programa televisivo *Umbrales*: «Jazz peruano». Lima, Perú: TV Perú, 15 de noviembre de 2010.

³ Giovanni Bonfiglio: «Las migraciones internacionales como motor de desarrollo en el Perú», *Discover Nikkey*, 1 de junio de 2008. <<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2008/7/1/migraciones-internacionales/>> (última consulta octubre de 2014).

¹ Sobre el tema general de la música afroperuana véase Heide Carolyn Feldman: *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*, Wesleyan University Press, 2006.

El jazz uruguayo en tres décadas del Hot Club de Montevideo

Luis Ferreira, Berenice Corti

En el presente artículo se revisa buena parte de la historia del jazz en Uruguay adoptando una perspectiva biográfica desde el punto de vista de uno de sus protagonistas, el antropólogo y músico Luis Ferreira. A partir del intercambio de impresiones y el relato de anécdotas de vida, indagamos con preguntas tales como qué relación existe entre las músicas locales de matrices africanas y el jazz hecho en Uruguay, y si se puede hablar de un jazz uruguayo y de una experiencia uruguaya del jazz. Así lo cuenta Ferreira, como producto de ese diálogo.

I

En principio respondo afirmativamente esas preguntas. Viví un proceso muy rico que partió de pensar el jazz como música norteamericana negra hecha localmente, hasta tomarlo en todo un abanico de posibilidades. Esto nos permite reflexionar hoy en día sobre qué sentidos le han sido atribuidos socialmente y en qué medida este proceso continúa abierto. Hay ciertos artistas muy reconocidos por su producción —me refiero especialmente a Hugo Fattoruso— que no son considerados tan clara y públicamente como músicos de jazz uruguayo, aunque en el sentir de muchos músicos uruguayos ese sentimiento sí esté. Esta mirada no existía cuando yo empecé a vincularme al ámbito de la música de jazz en 1973, pero después me fui enterando de la existencia de algunas experiencias de acercamiento como antecedentes de esa aproximación entre las formas de hacer música afrouruguaya con el jazz.¹ Se trataba de darle tintes locales al jazz, o de entenderlo como un lenguaje con elementos en común y articulable musicalmente a otras maneras y estructuras locales, especialmente aquellas de matrices

¹ Algunas serán mencionadas más adelante.

africanas como el candombe.² Creo que el jazz en sí traía esas posibilidades, tanto si uno piensa en temas como «Noche en Túnez» o en muchos otros de las décadas de los cuarenta y cincuenta, que integran secciones que remiten a señales, e incluso estructuras de las músicas caribeñas, lo que podía resonar localmente por los entrecruzamientos con las músicas populares bailables.

Los músicos locales de jazz venían sufriendo un periodo lento de disolución social desde antes del año de 1973, fecha en que ocurrió el golpe de estado en Uruguay. Los más renombrados se habían ido del país por motivos económicos y de falta de expectativas de desarrollo, mientras que otros se iban a sus casas, limitadas las posibilidades de sociabilidad luego del golpe. A partir de entonces, comenzó un periodo de casi diez años durante los cuales la práctica local del jazz mutó desde un vacío a sufrir diversas transformaciones. En ese momento me vinculé al Hot Club de Montevideo, casi disuelto en aquel tiempo y mantenido por dos socios muy imbuidos de las últimas corrientes de lo que se llamaba la vanguardia norteamericana del free jazz. Poco antes y a lo largo de su historia, el Hot Club era más bien un Bop Club, no un Hot Club al estilo francés. Por el contrario, había cierta pugna con el jazz club de Montevideo que practicaba la vertiente dixieland, de Nueva Orleans. El Hot representaba la propuesta musicalmente más sofisticada, más tecnicada del bebop.

Entre los fundadores del Hot Club en 1950 y otros impulsores del bebop en Montevideo había estado Francisco *Paco* Mañosa, catalán inmigrado a Uruguay tras la Guerra Civil, que había tocado con Tete Montoliu en España. Pero algo antes de 1973 había dejado de ir al Hot Club, ya que no iban músicos con quienes reunirse para tocar jazz. Comenzó a circular de a poco una generación nueva que descubriría el bop pero que le interesaba y se movilizaba mucho más por las energías creativas explosivas de los años setenta en los Estados Unidos, así como también por los paralelos que encontrábamos con los movimientos populares frenados abruptamente por la dictadura militar.

De ese movimiento había surgido el cuarteto Expression Jazz Quartet —así, en inglés— pero que, a la vez, aunque pareciera contradictorio, se apropiaba del free jazz como expresión de protesta y de rebeldía musical. Era una música muy fuerte, especialmente porque en la batería estaba José Luis Pérez, quien utilizaba ese sentido del free jazz que barría con las formas a esa altura tan estereotipadas del bebop y la estética aburguesada de los estándares. Era también una confrontación etaria y personal de José Luis con el jazz de los veteranos. Otro integrante era el bajista Alberto Macadar, vinculado a un conservatorio del conocido músico de la canción de protesta Daniel Viglietti. Los otros dos integrantes eran Nelson *Pito* Varela y Raúl Lema en saxos; en especial Lema era quien venía sosteniendo el Hot Club en esos años. El club, pese a que su sede estaba en un estado calamitoso, se convirtió entonces en un lugar de expansión y de búsquedas musicales, un caldero donde se encon-

2 *Candombe* es la denominación que adquirieron las prácticas musicales de tambores y danza de los afrodescendientes en Uruguay, y constituyen el principal y más sonoro aspecto de la diáspora africana en el extremo sur del continente americano. *Las llamadas de tambores*, el desfile local durante la época de carnaval, cierra el ciclo de *salidas de tambores* que se producen durante todo el año, a cargo de grupos basados en tres tipos de tambores de duelas: chico (en registro agudo, con función de péndulo), repique (medio, improvisador, con función de regulador) y piano (bajo, con función de base y respondedor). En los tempranos cincuenta adoptó un patrón musical similar al de la clave afrocubana (Ferreira, 2002). La palabra candombe se encuentra también como denominación de prácticas musicales y rituales muy diferentes de afrodescendientes en Minas Gerais (Brasil) y en Argentina, aunque sin la popularidad masiva y regional alcanzada por el afrouuguayo ni su desarrollo musical polirrítmico e influencia en los géneros populares del Río de la Plata.

traron nuevos músicos que intentaban tocar jazz³ y jóvenes afrouuguayos vinculados al mundo del candombe, que entre todos jugaban entre los límites de género y las convenciones de esas prácticas. Por ejemplo, tocando berimbau⁴ y tumbadoras estaba Mario *Lobo Grande* Núñez, hermano mayor de Fernando *Lobo* Núñez, conocido luego por su trabajo con el músico popular Jaime Roos. También concurría el cantante y percusionista Heber G. Píriz, vinculado al mundo de las comparsas afrouuguayas,⁵ y el baterista Alberto Vázquez, quienes me presentaron en 1978 ante ese mundo como referiré más adelante. También alguno que otro pianista más *habitué* y otros ocasionales, así como varias guitarras eléctricas. A veces participaban jóvenes músicos cantautores como Jorginho Gularte y Jorge Galemire, que formaban parte de la corriente llamada candombe-beat.⁶ Era el momento de las jam sessions interminables hasta las tres de la mañana, en las que se tocaban sobre todo blues y bases modales de uno o dos acordes. Las búsquedas pasaban del swing boppero al funk —que estaba apareciendo en aquel momento en discos como *Cazadores de Cabezas* de Herbie Hancock— y que fácilmente transformábamos o asociábamos al candombe.

Hubo un proceso de aprendizaje cruzado hacia 1975 cuando se reintegró un veterano saxofonista del Hot Club de la escuela parkeriana, Horacio Bocho Pintos, quien comenzó a hacer escuela enseñándonos a swinguear en el estilo del bop y a transmitirnos su versión de historias locales del jazz y del hot. En la época contábamos además con una pequeña colección de revistas *Down Beat* y varias decenas de discos que incluían los grabados por Charlie Parker en el sello Savoy, el hard-bop del sello Blue Note con las presentaciones de Art Blakey, y algunas ediciones de John Coltrane en Impulse! Nos acompañaba frecuentemente como intelectual orgánico uno de los críticos uruguayos de jazz entonces, Arnaldo Salustio, a quien considero como el que mejor entendió y vio esa vinculación entre racialidad, política, sectores populares locales y jazz. No he encontrado esta perspectiva en los críticos posteriores que conocí, ni personalmente ni por sus escritos sobre el jazz en Uruguay. Son miradas que tienden generalmente a visiones elitistas que minimizan corrientes experimentales como la del free jazz, así como las fusiones con las músicas de matrices africanas locales o regionales, a las que asocian despectivamente con el carnaval y los sectores populares: sobre todo, parecen cumplir un rol social de esteticismo domesticador. Por el contrario, Salustio tenía una mirada muy diferente quizá porque trabajaba como personal administrativo en los muelles del puerto de Montevideo, por lo que frecuentemente tomaba contacto con marineros afronorteamericanos y caribeños con quienes conversaba en los cafés de la entrada del puerto. De ese modo conseguía discos y narrativas de primera

3 Inclusive tentativas de explorar la estética swing del jazz francés de Varela Rey (guitarra) y Pereira (violín).

4 Instrumento de cuerda percutida, de origen angoleño, utilizado en la práctica de la capoeira, una danza/arte marcial/filosofía desarrollada en el puerto de Salvador, Estado de Bahía.

5 Asociaciones carnavalescas de matrices africanas.

6 El modelo de *candombe-beat* que comienza a fines de la década de los años sesenta, con influencia de los Beatles y posteriormente del rock-latino del grupo de Santana, entre otros, se destaca en esa década con los grupos El Kinto, Tótem —con Rubén Rada, Mario *Chichito* Cabral, Eduardo Useta, Daniel Lagarde—, e independientemente las propuestas de Urbano De Moraes y Eduardo Mateo. Este sector tomará posteriormente otras dimensiones con las producciones de Hugo y Osvaldo Fattoruso a partir de los setenta, y la del propio Rubén Rada, Jaime Roos, el grupo Repique, Mariana Ingold, Fernando Cabrera, Alberto Wolff, Mauricio Ubal y Jorge Schelleberg en los ochenta. A su vez, en los años noventa influirán y mucho en instrumentistas, guitarristas, bajistas, bateristas y tecladistas en la conformación de una corriente de grupos de música instrumental con fusiones que propuse denominar «jazz-candombe» (Ferreira, 2002).

Bibliografía

FERREIRA MAKL, Luis. *Los Tambores del Candombe*. Buenos Aires, Colihue-Sepé, 2002.
— «An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay», *TRANS, Revista transcultural de música*, núm. 11, 2007. En línea: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/129/>> (consultado octubre de 2014).
GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.

Discografía

Cuarteto Oriental / Hugo Fattoruso, Leonardo Amuedo, Osvaldo Fattoruso y Daniel Maza: *Cuarteto Oriental*, BMG 2073492, Buenos Aires, 2012.
Fattoruso, Hugo: *Ciencia Fictiona, S'Jazz*/EMI, Buenos Aires, 2005.
La Banda. *Rubén Rada y La Banda*, Sazam, Buenos Aires, 1980.
Daniel Maza: *Al contado*, Los Años Luz, LAL 059, Buenos Aires, 2007.
Ricardo Nolé Trío: *Isla de Flores*, Mundo Records, MRCD 99020-2, Buenos Aires, 1999.
Ricardo Nolé & Septeto Templando: *Templando*. B&M, Buenos Aires, 2009.
Rubén Rada: *Candombe jazz Tour*, EMI B0006JHRUG, Buenos Aires, 2004.
— *Confidence-Rada Instrumental*, BMG 00790996, Buenos Aires, 2011.
Satragni, Beto y Raíces: *30 años*, Ayuí Tacuabé A/E343CD, Montevideo, 2009.
Trío Fattoruso: *En Vivo en Medio y Medio*, Años Luz/Acqua Records, LAL 043, Buenos Aires, 2006.
— *Trío Fattoruso*. Big World Music, BW 2025, USA, 2001.
Trío Ibarburu: *En Vivo en Medio y Medio*, BMG 2073493, Buenos Aires, 2012.
Varios intérpretes: *Mardel jazz 1983*, Philips, 22033/34, Buenos Aires, 1983.

Jazz en Venezuela: en la búsqueda de un sonido propio¹

Dimitar Correa Voutchkova

Son múltiples y diversas las formas de comunicación e intercambio de ideas que hoy en día utiliza el ser humano para establecer las cada vez más necesarias relaciones dialógicas intersubjetivas en cualquier campo de la producción de conocimiento y creación que la humanidad ha desarrollado a lo largo de su historia. Todo esto ha tenido lugar debido, en parte, a los llamados usos e interpretaciones del lenguaje a través de sus particulares e ilimitadas formas de producción de signos, siempre dependiendo del contexto sociocultural, histórico, paradigmático y espacio-temporal en el que los individuos se desenvuelven. Esto último independientemente del espectro de complejidad que tenga el discurso que utilicen los diversos sujetos involucrados a partir de un determinado campo del conocimiento y la producción de ideas en las que se ubiquen.

Dentro de este contexto es donde se ha desarrollado, cambiado, transformado y comunicado el arte a lo largo de la historia, en especial del siglo XX, en cualquiera de sus posibles manifestaciones, y la música es esa particular forma de expresión altamente sensible a la percepción individual y colectiva de la humanidad, que impacta de forma directa en la configuración de la sociedad y su cultura —y viceversa—, en el sentido más amplio que este último término posee, en donde cultura es cualquier manifestación material e inmaterial que los individuos de una comunidad han producido y producen como parte de la necesidad de dar forma, sentido, estructura y proyección a sus necesidades.

El jazz, un género musical altamente especializado en la actualidad, es claro reflejo de la ilimitada capacidad de comunicación y diálogo que se puede dar entre las comunidades de cualquier parte del mundo, teniendo en cuenta que su origen mismo se basa en el encuentro de lo diverso en

¹ El presente capítulo no pretende ser una recopilación de nombres, fechas, lugares, acontecimientos y producciones discográficas, por lo que no se menciona a todos los músicos y agrupaciones vinculados directa e indirectamente con el jazz en Venezuela, sino solo a algunos de ellos como ejemplo para sustentar las ideas que se exponen, y así orientar al lector sobre los aspectos que se consideran clave en el estudio del jazz en el país; sin ánimo, en ningún momento, de establecer un criterio de discriminación o juicio de valor sobre la mayor o menor preponderancia de los involucrados en el desarrollo del mencionado género en Venezuela. Para ampliar los aspectos comentados al principio se sugiere consultar las fuentes documentales indicadas en el apartado de referencias y consultadas para el presente estudio.

los múltiples espacios y tiempos en los que se puede dar, sin restricciones de ningún tipo, más allá de los que el mismo género humano establezca, y de acuerdo a la inminente necesidad que tenga de generar un intercambio de expresiones y sensibilidades como parte de una razón en todo momento dialógica. Es así como el mencionado género se ha convertido, incluso a nivel conceptual, en el generador de esa percepción en la que cualquier estilo, manifestación o expresión de lo musical, incluyendo el amplio sentido que el arte contemporáneo le ha dado al término música, puede ser percibido e interpretado como y desde el jazz; es decir, una palabra que se puede arriesgar a decir que es el sinónimo mismo de música, por el amplio espectro de posibilidades expresivas que abarca, no siendo esto algo nuevo, sino más bien un hecho que se viene materializando de forma gradual y con cada vez más fuerza en la actualidad, desde la década de los años sesenta del siglo pasado con músicos como John Coltrane o Miles Davis. Esto implica que el jazz supera cualquiera de los aspectos teórico-prácticos que la academia misma le ha impuesto para entrar dentro de esta categoría de género musical de estudio «serio» o «científico».

Venezuela no es ajena a esta realidad ni a los cambios y transformaciones que el mundo ha sufrido en cualquier área de la producción humana. Esto es resultado de su privilegiada posición geográfica, que le ha permitido tener contacto con múltiples culturas foráneas que por diversas razones se han instalado e insertado en el país para convertirse en parte de él y dar forma al jazz que hoy se cultiva a través dentro y fuera de esta tierra suramericana; lo anterior como parte de la gran comunidad global en la que el género se ha convertido y convierte a los músicos de cualquier procedencia. Este país es resultado también del encuentro de lo múltiple y lo diverso, tan natural dentro de su configuración histórica y sociocultural para la constitución de su propia identidad local, donde el mencionado género se ha transformado en un arte urbano cultivado en mayor o menor medida, con mayor o menor facilidad, a lo largo del tiempo en cualquiera de sus estilos a través de sus intérpretes, de modo individual o colectivo. Este contexto tan propio y característico en relación con los mismos orígenes y desarrollo del jazz dentro del ámbito espacio-temporal en el que se ha hecho presente le permitió, de alguna forma, identificarse con lo venezolano y ser aceptado desde su aparición por unos músicos y un público que, independientemente de sus dimensiones, ha acogido al género como parte de su variada propuesta de producción cultural.

La siembra del jazz en Venezuela

Según investigaciones documentales y de campo realizadas por tres especialistas, Simón Balliache (escritor e investigador del jazz), Aldemaro Romero (1928-2007) (pianista, compositor, arreglista y director) y Alberto Naranjo (baterista, percusionista, compositor y arreglista), el jazz en Venezuela aparece en el país entre finales de la Primera Guerra Mundial y el ocaso de la década de los años veinte. La primera de estas referencias documentales la ofrece Balliache (1997) en su libro *Jazz en Venezuela* a través del músico e investigador José Antonio Calcaño, quien en 1958 afirmó lo siguiente en su libro *La ciudad y su música*: «Al finalizar la I Guerra Mundial apareció en Caracas la música de jazz, que fue acabando poco a poco con las músicas de bailes venezolanos con lo que quedó cerrado

este capítulo de música ligera» (Calcaño, 1958, citado en Balliache, 1997, p. 11). Este hecho es expuesto desde otra perspectiva por Romero, quien es mencionado en relación con la historia del jazz en Venezuela por Castillo y Agostini (2006):

dice que el jazz suena por primera vez en nuestro país en 1927, cuando se inicia el cine parlante, a través de la voz de Al Jonson con canciones como «My Mammy», «Toot Toot Tootsie Goodbye» y «Blue skies», entre otras. Estas canciones fueron interpretadas en la película *The jazz singer*, la cual fue el primer film con sonido que producía Hollywood (p. 375).

A su vez, Naranjo (1998) ofrece una tercera opinión diferenciada con las dos anteriores en la *Enciclopedia de la música en Venezuela*, al decir lo siguiente:

La llegada del género del jazz a Venezuela es de origen incierto y cualquier informe en ese sentido por lo general procede de vagas informaciones; a veces de algunos testigos y protagonistas, o bien por relatos de terceros que escucharon alguna historia sobre el particular. Lo cierto del caso es que se presume que el vocablo jazz comienza a conocerse localmente por intermedio del filme *The jazz singer* (El cantante de jazz) [...] Es improbable que esta película haya influenciado a algún músico local para que hiciera jazz, puesto que en su argumento relata más bien la atribulada vida de un cantante de *vaudeville*, aunque ya para 1925 en el periódico *El Porvenir* aparece nombrada la jazz Band de Colón (p. 59).

Este hecho es resultado de la poca o imprecisa documentación que existe al respecto, lo cual lleva a los estudios del área a tener que disponer de la información suministrada por la memoria individual o colectiva, a veces inexacta, que ofrecen los testigos de la aparición de este género en el país.

Por otro lado, se debe tener en cuenta un aspecto crucial para entender cómo se dio la mencionada aparición en Venezuela. Entre el jazz de Nueva Orleans y el de Chicago en los Estados Unidos, todavía no se había establecido la estructura de lo que hoy día se entiende por jazz. La interpretación de lo que era y no era jazz en ese entonces estaba dado por una convención entre público, críticos y músicos populares de la época como resultado de las primeras configuraciones que conoció el género, así como por el hecho de que no todas las personas tenían acceso a una victrola o un radio en sus hogares, por lo que la difusión se daba mediante el contacto en vivo en los locales o en los espacios destinados a la presentación de agrupaciones populares de la época que se habían formado en las grandes ciudades, muchas veces a través de músicos provenientes de los Estados Unidos, y por las expresiones o ideas que el público elaboraba al respecto y que se transmitían por vía oral. Los músicos, aprovechando la popularidad de la que disfrutaba el jazz, que era el género de moda y poco a poco se difundía por todo el país, decidieron colocar la palabra jazz no solo a sus composiciones, sino también a las agrupaciones que integraban, con el fin de obtener contratos y ganarse el favor de un público que estaba empezando a construir su percepción de lo que era y no era jazz.

Esto se confirma en el caso de Venezuela desde estas mismas circunstancias históricas que se dieron de forma similar en casi toda Latinoamérica, lo que se constata no solo por la ausencia de registros fonográficos² y la imprecisión de los documentos físicos y la memoria de sus protagonistas,

² Las pocas agrupaciones y temas venezolanas comenzaron a ser grabadas aproximadamente en 1925.

DÍAZ, W. (2011): «51 años de jazz en Venezuela», parte 1-25. Disponible en <<http://www.youtube.com/playlist?list=PL8C90208670BFAFE5>> (última consulta diciembre de 2014).

Fundación Festival Internacional de Jazz en Barquisimeto (2010): «Festival Internacional de Jazz en Barquisimeto». Disponible en <<http://www.barquisimetojazz.com/index.php>> (última consulta diciembre de 2014).

Fundación Festival Internacional Jazz Nguanagua (s. f.): «Festival Internacional Jazz Nguanagua». Disponible en <<http://www.festivaljazznguanagua.com/>> (última consulta diciembre de 2014).

Fundación Musical Simón Bolívar (2012): «Simón Bolívar Big Band Jazz». Disponible en <<http://fundamusical.org.ve/ensembles-and-musicians/simon-bolivar-big-band-jazz/>> (última consulta diciembre de 2014).

GASSÓ, J. y D. Peñalosa (2012): «Sincopa». Disponible en <<http://sincopa.com/>> (última consulta diciembre de 2014).

HERNÁNDEZ, C. (2009): «Entarimados. Fotografías de músicos en escena». Disponible en <<http://entarimados.wordpress.com/>> (última consulta diciembre de 2014).

JOYA, M. (2012): «Testimonio de Jazz en San Cristobal: Una cultura». Documental de Memoria de Grado. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=LWpDRyKRRQ4>> (parte 1), <<https://www.youtube.com/watch?v=M6hIKzUvA4>> (parte 2) (última consulta diciembre de 2014).

MONTIEL, Gregorio (2009): «Jacques Braunstein: el inolvidable promotor del jazz en Venezuela», Opinión y noticias, 8/12/2009. Disponible en: <<http://www.opinionynoticias.com/opinioncultural/3020-jacques-braunstein-el-inolvidable-promotor-del-jazz-en-venezuela>> (última consulta diciembre de 2014).

TORRES, Sabrina y Ramírez, Carolina (2014): «Documental Victor Cuica». Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvfsapeEK6g>> (última consulta diciembre de 2014).

Ula Táchira, Cátedra de Producción de Medios. (2008): «En onda con la onda nueva». Disponible en <http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_5/en_on/bio1.html> (última consulta diciembre de 2014).

Weil, Gerry (2011): «Gerry Weil». Disponible en <<http://www.gerryweil.net/>> (última consulta diciembre de 2014).

Nuevos debates y estudios en la región. *Latin jazz, jazz latino, jazz latinoamericano*

Berenice Corti¹

¿jazz en América Latina o jazz latinoamericano? Cualquiera que sea su nominación, esta pregunta se emparenta con las formuladas en los últimos años sobre la posibilidad de una *identidad nacionalizada* del jazz —anclada en una nacionalidad— y su relación con las diferentes versiones que se practican en cada rincón del continente. Al margen de la discusión sobre si esa identidad nacional asociada a una región es posible, lo que aparece es una apertura del viejo paraguas del latin jazz que deja escuchar la diversidad y la riqueza musical de América Latina, a través de ritmos como el tango y la chacarera argentinos, la cueca chilena y el candombe uruguayo. Pero también las vidalas, los huaynos andinos y los landós peruanos, el pasillo colombiano, el joropo venezolano o el samba brasileño.

En todas partes se combinan el swing y las músicas tradicionales, las melodías populares y la improvisación, los instrumentos clásicos del jazz y los autóctonos. Provisto de la gran apertura de la que es capaz, el jazz permite dar cuenta de las múltiples hibridaciones producidas entre las expresiones culturales originarias, las traídas a América por los pueblos africanos esclavizados y las de las sociedades coloniales, así como sus posteriores reconversiones en música popular, donde jugó un rol crucial la industria cultural del siglo XX.

Estos procesos no se dan de forma unívoca ni están desprovistos de conflictos. En algunos casos, se reivindica el tinte local como forma de expresión de una identidad propia; en otros, se sostiene que el estilo estaría dado solo por la personalidad del artista, que sería el vehículo para su visión del entorno.² De todas maneras, estos debates son lo suficientemente recientes como para proponer

¹ Agradezco los intercambios producidos en el grupo electrónico del GT Jazz en América Latina, especialmente a Álvaro Menanteau (Chile), Dimitar Correa (Venezuela) y Liliana González Moreno (Cuba). También a los investigadores Luis Ferreira Makl (Uruguay), Danilo Orozco (Cuba), Darío Tejeda (República Dominicana), Christiano Kolinski (Brasil) y Carlos Balcázar (Colombia), y al productor brasileño Wilson Garzon.

² Estos temas fueron planteados en trabajos como: Álvaro Menanteau (2006): *Historia del Jazz en Chile*, Santiago, Ocho libros editores; Acácio Tadeu de C. Piedade (2003): «Brazilian Jazz and Friction of Musicalities», en E. Taylor Atkins (ed.), *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi; o Berenice Corti (2011): «Argentina: poéticas sonoras de la diversidad», en Luc Delannoy (ed.), *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino*, México, FCE.

aquí siquiera una descripción a nivel regional. Sin embargo, mencionaremos algunos aspectos que creemos dan cuenta de un cambio de mirada sobre el jazz producido, practicado e interpretado en América Latina, como aquellos que tienen que ver con las narrativas de origen, las investigaciones académicas y la actividad musical a escala nacional.

Érase una vez en América

Durante los últimos años, una idea —de suyo inquietante aún cuando ya ha transitado bastante— está recorriendo los debates académicos relativos al jazz: esta música no sería la expresión más cabal de la cultura de los Estados Unidos de América ni tampoco el fruto de su *excepcionalidad* como sociedad, en el sentido en que quiera tomarse esta palabra.

Por ejemplo, en la introducción de la obra intitulada *Jazz Planet*,³ el historiador norteamericano E. Taylor Atkins realiza una crítica a la serie televisiva *Jazz* de Ken Burns (2000) por su empeño en mostrar al género como un devenir natural y «no problemático», situado exclusivamente dentro de los límites de los Estados Unidos y en coherencia con la narrativa dominante de la «inevitabilidad del jazz en América» —frase que utilizó James Lincoln Collier para titular su conocido ensayo de 1993.⁴

Se nos ha dicho —continúa Taylor Atkins— que el jazz encarna y encapsula de manera única las características nacionales estadounidenses: probando pública y extemporáneamente los límites de la música y la capacidad personal, el improvisador ejemplificaría la quintaesencia individualista corriendo los límites, o arriesgando todo por la gloria emprendedora.

Tras reseñar el argumento de Amiri Baraka en *El jazz y la crítica blanca*, basado en que no podría extraerse al jazz de sus contextos raciales por su rol clave en las condiciones de producción de las prácticas musicales, Taylor Atkins se propone recuperar la trayectoria del género «como transgresora de la idea de nación, como un agente de globalización», introduciendo una serie de ensayos sobre el jazz ubicado en locaciones que incluyen aquellas supuestamente más afines como Cuba y Brasil, pero también otras muy distintas como Rusia y Japón. Su argumento, pues, se basa en que, sin menospreciar las serias consecuencias de la asimetría y el «imperialismo cultural» —derivados de la ubicuidad del jazz y de su asociación con la hegemonía económica y militar de los Estados Unidos—, los pueblos de todo el mundo han estado construyendo activamente sus propios sistemas jazzísticos de *performance*, entendimiento, evaluación y discusión.⁵

Otra vertiente del debate se centra en el cuestionamiento sobre el mito del origen mismo del jazz, que como construcción narrativa suele situarse fronteras adentro de lo que posteriormente se conoció como Estados Unidos. A este hito se le hizo corresponder un momento específico en la línea de tiempo, en un devenir conocido por todos como historia del jazz y que fue organizado más o menos por décadas: 1900 para el jazz temprano, los veinte para el estilo Nueva Orleans, los treinta para el swing, etcétera. El inicio del jazz suele fecharse —indistintamente y entre otras opciones— tanto

circa 1890 con el ragtime⁶ o en 1917 con la primera grabación de la Original Dixieland Jazz Band, pero en cualquier caso, ese hito fundacional es constituido como grado cero de los movimientos musicales posteriores, y toda anterioridad queda velada en la noche de los tiempos: Congo Square, Canal Street, las habaneras, los tangos y las bambulas. Por consiguiente, una conciencia de la arbitrariedad que subyace en la opción por una línea historiográfica determinada nos lleva a preguntarnos cuánto ese origen depende de quién lo establece como tal, y a comprender el lugar privilegiado que este ha podido ocupar en la creación y la reproducción del discurso sobre la historia del jazz.

Se trastoca así, de manera dialéctica, el sentido de la excepcionalidad dado por Collier: Nueva Orleans no sería ya el epicentro de un germen cultural que se extendería luego a todo el territorio norteamericano sino, más bien, la encarnadura concreta de al menos una parte de un ámbito que preexistió a la constitución de las naciones americanas y que, por supuesto, continúa a pesar de la fundación de los estados: la región amplia y lábil que incluye al Caribe y al Golfo de México. En esta línea, la musicóloga colombiana Ana María Ochoa se ocupó de señalar la paradoja que se dejó ver con el desastre del huracán Katrina de 2005: mientras Wynton Marsalis apelaba a esa supuesta excepcionalidad americana como pivote sobre el cual basar la reconstrucción de la ciudad, la televisión mostraba a los refugiados en el Centro de Convenciones portando carteles con la leyenda «somos americanos», un mensaje desesperado ante el tratamiento *tercermundista* —por calidad y similitud— que el gobierno de los Estados Unidos propinó a los sectores menos favorecidos, la población cuya expresión cultural se habría convertido en el arte norteamericano por excelencia.⁷

Por historia y por cultura, Ochoa hace hincapié en considerar a Nueva Orleans como la permeable margen norte del Caribe «donde abunda la pobreza, construida entre manglares que más tienen de mar Caribe que de plantación sureña, cuna de una música que se forjó en los ires y venires de sus habitantes y sus vecinos isleños por las aguas y las islas del Golfo de México», haciendo suya también la perspectiva de la historiadora Gwendolyn Hall, para quien Nueva Orleans es «la más africana de las ciudades americanas».⁸

Por su parte, el historiador norteamericano Ned Sublette —en una visión que comparte el musicólogo cubano Danilo Orozco— sostiene que las ciudades de Veracruz en México, Nueva Orleans y La Habana constituían un mismo circuito que seguía la corriente del Golfo de México. Esta perspectiva amplía la influencia latina del jazz, aunque describa como «choque cultural» al encuentro con la cultura sajona y protestante del norte de los Estados Unidos: hay que decir que esta idea no da cuenta de las asimetrías de poder que allí intervinieron —finalmente, una logró imponerse, al menos políticamente, sobre la otra—. Sin embargo, la latinidad está enfatizada cuando Sublette dice, por ejemplo, que «la única cosa que Nueva Orleans no es, no importa cuánto le guste decirlo a los músicos de hoy en día en Nueva Orleans, es la ciudad más norteña del Caribe. Nueva Orleans está en el Golfo

6 Joachim Berendt: *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, México: FCE, 1993.

7 Ana María Ochoa (2006): «Nueva Orleans, la permeable margen norte del Caribe», *Revista Nueva sociedad*, núm. 201, pp. 61-72, ISSN 0251-3552, ejemplar dedicado a la cultura latina en Estados Unidos.

8 Ídem, pp. 62s.

3 «Toward a Global History of Jazz», en E. Taylor Atkins (ed.): *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

4 James Lincoln Collier (1993): *Jazz: the american theme song*, Nueva York: Oxford University Press.

5 E. Taylor Atkins: op. cit., 2003.

Colaboradores

Joaquín Borges-Triana

Licenciado en Periodismo, ha sido galardonado en los concursos periodísticos 13 de Marzo de la Universidad de La Habana y en el Premio Abril de la Casa Editora Abril, así como en el literario Pinos Nuevos del Instituto Cubano del Libro y en el Tiflo de poesía de la ONCE. Sus últimos libros publicados son *CONcierto cubano: La vida es un divino guión* (Linkgua Ediciones S.L.), *La luz, bróder, la luz: Canción Cubana Contemporánea* (Ediciones La Memoria), *Músicos de Cuba y del mundo: Nadie se va del todo* (Ediciones CONcierto Cubano) y *Los que soñamos por la oreja* (Ediciones Braille Iris). En el 2007 concluyó un doctorado en el Instituto Superior de Arte en el área de los estudios culturales y desde el 2006 es miembro de la rama latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL).

Sergio Calero Cueto

Licenciado en Comunicación Social. Docente universitario, director de producción audiovisual, programas para televisión, publicidad televisiva y estrategias de comunicación; es investigador y especialista en música contemporánea. Realizador de la serie televisiva *La obertura del siglo XX*. Desde el año 2007 es codirector de la emisora Radial Deseo, en el 103.3 de frecuencia modulada de Bolivia, donde realiza el programa *DesnudArte*. En el 2006 escribió y dirigió la película *El Clan*. En 2011 tuvo a su cargo la presentación de la serie *Encuentro con los protagonistas de la música boliviana '60 y '70* en el Espacio Patiño. Ha sido columnista de varios semanarios bolivianos como *La Razón* y *Página Siete*.

Berenice Corti

Magister en Comunicación y Cultura y candidata a doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Trabaja en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la capital argentina. Es investigadora en música y cultura, con énfasis en el jazz argentino y latinoamericano y su *performance* y discurso musical, las prácticas de la música independiente y las políticas culturales en música. Entre 1997 y 2000 fundó y gestionó el Jazz Club en Buenos Aires. Entre el 2001 y el 2005 la actividad se trasladó al portal JazzClubArgentina, desde el cual se realizaron ciclos de conciertos y otros eventos culturales relacionados.

Dimitar Correa Voutchkova

Egresado como guitarrista del Taller de Jazz Caracas; licenciado en Artes, Mención Música y licenciado en Educación, Mención Artes de la Universidad Central de Venezuela. Es docente en la Universidad Nacional Experimental de las Artes en el área de Metodología de la Investigación y miembro del Capítulo Venezuela de la Rama Latinoamérica de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM). Su área de investigación se ha centrado esencialmente en el estudio del jazz en Venezuela a través de la vida y la obra de Gonzalo Micó y los aspectos históricos y pedagógicos de las instituciones educativas: Escuela de Música Ars Nova y el Taller de Jazz Caracas.

Alain Derbez

Escritor, músico, crítico, promotor cultural, maestro y presentador y productor radiofónico. Estudió Historia. Como músico ha fundado y participado en varias agrupaciones de la Ciudad de México, Zacatecas y Xalapa. Ha sido articulista de *La Jornada*, *El Financiero* y *Unomásuno*. Como editor ha publicado los libros *Nacionalismo y cultura* y *Artistas y rebeldes* y la serie *Arcano 17*, coeditada por las universidades de Sinaloa y Zacatecas. Es autor del libro *El jazz en México* (FCE, México, 2005).

Luis Ferreira Maki

Músico y antropólogo. Licenciado en Música en la Universidad de Montevideo, doctor en Antropología Social de la Universidad Federal de Brasilia. Sus intereses de investigación se encuentran en la música afrolatinoamericana y en los estudios en cultura, poder y relaciones raciales. Ha publicado *Los Tambores del Candombe* (2002) y *El Movimiento Negro en Uruguay* (2003), y una importante cantidad de trabajos en congresos y foros latinoamericanos. Es profesor del doctorado en Antropología Social del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSaM), y del Instituto de Investigaciones en Etnomusicología y el Conservatorio Manuel de Falla de la ciudad de Buenos Aires.

Juan Carlos Franco

Musicólogo, percussionista y gestor cultural. Aspirante a doctor en Musicología de la Universidad de París Sorbonne Paris-4. Miembro del grupo de trabajo Jazz en América Latina de la IASPM y miembro de la sociedad de etnomusicología.

Iván Iglesias

Licenciado en Historia y doctor en Musicología; actualmente es profesor en la Universidad de Valladolid y en la Universidad Internacional de Valencia. Ha sido investigador visitante en la City University of New York, en la Freie Universität de Berlín y en la Universidad de Cardiff. Es miembro de la Junta Directiva de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología, del comité editorial de la revista *Cuadernos de Etnomusicología* y del proyecto Recepción y difusión de la cultura de los Estados Unidos en España. Es autor del libro *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco de la Guerra Civil a la Guerra Fría, 1936-1968* (Universidad de Valladolid, 2010) y coeditor de la *Encyclopedia of Popular Music of the World* de la editorial Continuum. Ha publicado sobre el jazz en España en revistas como *Historia Actual*, *Revista de Musicología*, *Trans-Revista Transcultural de Música*, *Etno-Folk* e *Historia del Presente*.

Germán Lema

Compositor y pianista/organista de jazz. Estudió en la American School of Modern Music en París y completó sus estudios en Irlanda, licenciatura en Jazz por el Newpark Music Centre y máster en Composición Contemporánea del Waterford Institute of Technology. Desde 2006 hasta 2009 formó parte del plantel docente del Newpark Music Centre, donde enseñó Piano Jazz, Composición, Arreglo, Armonía e Improvisación. En Paraguay ha fundado el Instituto Tecnológico de Música Popular Contemporánea (ITMPC) y el sello Patas Arriba, especializado en jazz local. Compone música para cine, teatro, danza y distintos ensambles.

José Ignacio López Ramírez-Gastón

Profesor de la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigador del Instituto de Etnomusicología de la misma universidad. Escribe su tesis de doctorado, para la Universidad de California en San Diego, sobre la música experimental electrónica popular en el Perú. Obtuvo la maestría en música por computadora de la misma universidad en 2008, y tiene una licenciatura en Estudios Comparados de la Ohio State University. Su trabajo de investigación se centra en el análisis de las estrategias culturales en el desarrollo de la música popular en Latinoamérica, especialmente en el Perú. Ha presentado su trabajo como académico y como músico en diferentes ciudades, entre ellas: Nueva York, Belfast, Berlín, Barcelona, São Paulo, Bogotá, Ciudad de México, Santiago de Chile y Montreal.

Álvaro Menanteau

Doctor en Musicología (Universidad de Helsinki) y magíster en Musicología (Universidad de Chile); es autor del libro *Historia del jazz en Chile* (Ocholibros, Santiago, 2003). Desde 1991 imparte la cátedra de Historia de la Música Popular en la Escuela Moderna de Música. Ha publicado artículos sobre música popular chilena en diarios y revistas de Chile, y ha presentado ponencias en los congresos internacionales de IASPM-AL. Ha sido presidente de la Sociedad Chilena de Musicología.

Luis Monge

Pianista, compositor y catedrático de la Universidad Nacional de Costa Rica en el área pedagógica de la carrera de Piano. Su actividad como músico abarca conciertos con repertorio clásico, grabaciones con artistas de jazz y jazz latino en Alemania, Estados Unidos y Costa Rica y las agrupaciones In tempo y Swing en 4, con las que ha actuado por toda América Latina y Europa. Ha escrito para distintas publicaciones electrónicas sobre el jazz en Costa Rica.

Juan Mullo

Investigador y compositor. Realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Participó en la elaboración de la entrada «Ecuador» en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Creador del diplomado de Etnomusicología en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Ha dirigido proyectos de investigación etnomusicológica y dictado seminarios en diversas instituciones culturales. Ha escrito algunos ensayos: *Introducción al pensamiento de la música andina ecuatoriana* (1989); *La aplicación de la música de tradición oral a la música contemporánea* (para el Museo de Cotacachi, 1990); *Culturas musicales del Carchi* (1991); *El rock en Quito* (para Difusión Cultural del Banco Central, 1992).

Sergio Pujol

Historiador y crítico musical, profesor de Historia en la Escuela de Periodismo de la Universidad de la Plata, investigador de CONICET. Premio Konex en periodismo (música popular) en el año 2007. Colabora en el diario *El Día* y Radio Universidad. Ha publicado varios libros sobre música popular: *Las canciones del inmigrante* (1989); *Jazz al sur. La música negra en la Argentina* (1992 y 2004); *Discépolo. Una biografía argentina* (1997); *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina* (2002); *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)* (2005); *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde* (2007). *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui* (2008), *Canciones argentinas 1910-2010* (2010). Su última publicación es *Cien años de música argentina* (2013).

Julián Ruesga Bono

Estudió Educación Social y máster en Políticas Culturales y Gestión Cultural. Director de la revista de cultura contemporánea *Parabólica*. Ha dirigido la edición de los libros: *SVQ, el arte contemporáneo desde Sevilla* (2003); *Intersecciones, la música en la cultura electro-digital* (2005); *Más allá del rock* (2009) e *In-fusiones de jazz* (2010). Ha impartido cursos y seminarios en: Universidad de los Andes de Bogotá; Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile; Universidad Veracruzana de Xalapa y Centro Cultural El Nigromante de San Miguel de Allende en México; Centro Rojas y Universidad de Buenos Aires, Argentina; UNIA, Arte y Pensamiento, Universidad Internacional de Andalucía y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla, en España.

Darío Tejada

Graduado en Ciencias Políticas, postgraduado en Historia y Geografía del Caribe y máster en Artes con especialización en Estudios Caribeños. Autor de varios libros: *La historia de Juan Luis Guerra & los 4:40* (1993); *La escritura múltiple* (2002) (Premio Nacional de Ensayo de la Universidad Central del Este, 2001); *La pasión danzaría* (mención especial del Premio Internacional de Musicología Casa de las Américas, 2001) y artículos en diversas revistas y periódicos. Dirige en Nueva York el Caribbean and Latin American Institute (INEC) y en Santo Domingo el Instituto de Estudios Caribeños. Es coordinador del congreso internacional *Música, Identidad y Cultura en el Caribe* (MIC), bienal.