



Sexteto Habanero

JAZZ Y MUSICA LATINA

José Luis Salinas Rodríguez

Los acentos hispanos en el lenguaje del jazz (I)

"Si no se introducen aromas españoles en las melodías,
no se podrá conseguir el auténtico sabor del jazz"
(Jelly Roll Morton, *Inventor of Jazz*)

"¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!
¡No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos!"
(Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*)

AFINANDO LOS INSTRUMENTOS: PROGRAMA DE MANO.

Las posesiones españolas, portuguesas e inglesas en América, al quedar reducida su población autóctona a enclaves arqueológicos, han terminado por reagruparse en dos Américas cultural y lingüísticamente muy diferentes: Hispanoamérica (o Iberoamérica: el término Latinoamérica incorpora una geografía colonial que excede de la realidad histórica) y Norteamérica. Sin embargo, entre ambos espacios territoriales se ha venido produciendo una ósmosis permanente, en muchos aspectos enriquecedora.

El jazz, que nació y se hizo adulto en EE UU, recibió, con diversas intensidad y en etapas diferentes, impulsos musicales de origen latino. Procedentes, sobre todo, de Cuba.

En esta isla se produjo un mestizaje profundo entre las tradiciones musicales española y africana, dando origen a una música afro-española que terminó siendo afro-cubana. Su acento español era ya apreciado por Jelly Roll Morton en la música de Nueva Orleans, en los comienzos del jazz. Y continuaría incorporándose con reiteración a su lenguaje; mezclándose con él y enriqueciéndolo.

El trabajo que ahora se presenta trata de identificar cuáles fueron esos acentos y en qué momento se incorporaron a la música de jazz. Hora es de reivindicar la savia latina que alimentó sus raíces y contribuyó a su desarrollo.

PRESENTACION DE LOS INTERPRETES: UNA MIRADA AL PASADO PARA TRATAR DE COMPRENDER EL FUTURO.

Los estudios de musicología comparada han mostrado que el tiempo histórico y la realidad social modelan el carácter de la música popular. Como señala el musicólogo cubano Fernando Ortiz: "Todas las vibraciones sociales aportan su sonoridad a la gran sinfonía musical" (*La música afrocubana*, p. 161). Por eso, para que la cultura musical de un pueblo pueda ser entendida es preciso comprender sus antecedentes étnicos, históricos y sociales.

El jazz fue la punta de un iceberg que se formó por la convergencia de tradiciones musicales diversas. Su emersión no fue producto del azar (el azar lo único que refleja es nuestra incapacidad para establecer las leyes o dirimir las circunstancias que conducen a un acontecimiento). El espacio geográfico (Nueva Orleans), el momento (finales del siglo XIX) y el medio social (una amalgama de pueblos y culturas) en que se produjo su aparición son consecuencia directa de acontecimientos históricos concretos. Abordarlos, aunque sea sucintamente, ayudará a dilucidar la importancia que en la gestación del mismo tuvieron los ingredientes musicales de origen latino.

El 1 de enero de 1899 la bandera estadounidense sustituyó a la española en los horizontes cubanos y puertorriqueños. Algunos meses atrás, el Tratado de París había liquidado cuatro siglos de soberanía española en América, asegurando otros colonialismos más sutiles; más acordes con los nuevos tiempos. La guerra hispano-estadounidense sirvió, además, para que el Caribe centrara el interés de la opinión pública yanqui.



Músicos en una fiesta (Cuba)

Evidentemente, las relaciones de EE UU con territorios de cultura hispánica venían de muy atrás. Hubo un tiempo en que la mayor parte de Las Antillas y Centroamérica estaban bajo dominio español. México alcanzó la independencia en 1821, y hasta 1848 conservó una parte de los territorios fronterizos que hoy forman parte de La Unión. En Luisiana alternaron las banderas francesa y española hasta que, en 1803, fue vendida por Napoleón I a EE UU. De esa época, Nueva Orleans (fundada por franceses en 1718 y durante 36 años española), conserva un barrio francés (el Vieux Carré) cuyos rótulos de calles comparten con el inglés nombres castellanos. Pero, sobre todo, su mejor legado para la historia fue una población que aglutinaba gran parte de los pueblos y de las culturas que convergieron en el Nuevo Mundo. Esta circunstancia se produjo también, aunque no de una forma tan completa, en países como Cuba y Brasil. En todos estos territorios se concentró un magma humano del que cristalizaron variadas gemas musicales. Las más valiosas tenían destellos africanos.

Los esclavos, que fueron llegando a América a partir de 1616, procedían de grupos étnicos establecidos en África Occidental: yorubas nigerianos, mandingos malineses, ewes de Ghana, fons dahomeyanos, bantúes congoleños y ashantis de Costa de Marfil, entre otros. Estos pueblos conservaron su cultura musical en los territorios americanos con soberanía española, portuguesa y francesa, lo que no sucedió en las colonias inglesas. Ello se debió, por una parte, a la desconfianza con que en estas últimas se contemplaba cualquier actividad de los esclavos vinculada a su pasado, y que, presuntamente, podía incitar a una rebelión; pero también a que el catolicismo toleró un sincretismo religioso que permitió preservar sus cantos y bailes rituales, actividades que fueron proscritas por el protestantismo.

Vinculados a cultos como el vudú (Haití), candomblé (Brasil) o santería (Cuba), se conservaron ritos propiciatorios en los cuales palabras y música constituían elementos orgiásticos (de trance a través de la invocación y el baile), que perseguían tanto una catarsis como una reivindicación de identidad.

En cuanto a las comunidades de color norteamericanas, "la influencia de las iglesias protestantes en los Estados Unidos fue lo suficientemente fuerte como para aniquilar a muchas, por no decir la mayoría, de las prácticas religiosas africanas occidentales" (Bruno Nettl y Gérard Béhage, *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*, p. 237). Por este motivo, cuando se les permitió irse reencontrando a sí mismos (lo que sucedió a partir de 1865, al finalizar la Guerra de Secesión con el triunfo de los abolicionistas), los libertos habían olvidado una parte sustancial de su herencia musical. En estas condiciones, los mítines musicales en la Place Congo de Nueva Orleans debieron resultar mucho más desnutridos que los de cualquier fiestas ritual antillana.

Felizmente, los negros neerlandeses no habían perdido su aptitud para la música. Debieron volver a tomar contacto con ella a través de instrumentos que les eran, en gran parte, desconocidos. También lo eran los aires musicales de su entorno (canciones europeas, cuadrillas de baile, pasacalles). A ambos debieron adaptarse.

A esa adaptación se incorporaron los criollos, sus hermanastros en color de piel y en sensibilidad. Mucho menos creativos, los músicos blancos fueron en general incapaces de participar de forma activa en la creación del nuevo lenguaje musical que se estaba gestando en algunas ciudades del sur de EE UU, y especialmente en Nueva Orleans. Debieron limitarse a adaptar la música que surgía a su alrededor, y a sacar partido de ella.

La aportación más genuina de los negros estadounidenses a la historia

de la música (y, más en concreto, al jazz) fueron los blues. Sus acentos balsámicos dulcificaron las sonoridades descarnadas de las interpretaciones de los músicos de Nueva Orleans, contribuyendo decisivamente a la configuración del jazz. Nueva Orleans fue la crisálida donde se produjo la metamorfosis.

El bluesman comenzó siendo un trovador que reanudaba la tradición del griot africano (poeta y músico ambulante). Utilizaba como acompañamiento, sin embargo, un instrumento no africano: la guitarra (otra aportación española al Nuevo Mundo). El timbre vocal del cantante, rico en sonoridades nasales, y una forma de entonar lánguida y quejumbrosa (una manera de cantar que se encuentra también entre los cantaores gitanos de flamenco), enneblinaban sus interpretaciones, haciendo de los blues una música melancólica. Este modo de sentir musicalmente pasó al jazz, cuyos intérpretes buscarían con frecuencia unas sonoridades veladas para sus instrumentos (conseguidas, por ejemplo, con sordinas o mediante una determinada manera de emitir los sonidos).

En Las Antillas, los estilos musicales afro-caribeños estaban siguiendo sus propios caminos, que condujeron, por citar algunos ejemplos, al calipso de Trinidad, al merengue dominicano y al beguine de Martinica. Unas modalidades musicales diferentes pero modeladas bajo un mismo clima emocional y por unos agentes continuamente contrastados. La Habana, como punto neurálgico de las comunicaciones marítimas entre Europa y América y dentro del Caribe, representó un punto de convergencia e irradiación de culturas musicales que justifica su importancia como catalizador de la música afro-americana.



Jelly Roll Morton



CORO INICIAL: LA HERENCIA MUSICAL

La música figuraba entre las manifestaciones más arraigadas y sentidas de los pueblos negro-africanos, porque, como observa el etnomusicólogo Curt Sanchs, "el canto de las civilizaciones primitivas y medias, en la medida en que tiene efectos fisiológicos, tiende exclusivamente a la excitación. Indisociablemente unido a la danza, lleva en sus momentos culminantes al éxtasis" (*Musicología comparada*, p. 69).

Los esclavos compartían en su lenguaje musical tres características que serían incorporadas a la sintaxis de la música afro-americana: una estructura antifonal de solista/coro, una reiteración ritmada de la frase coral y una polirritmia derivada de la superposición y cruce de instrumentos de percusión. De esta última no participaría el jazz en sus primeras etapas, siendo, por el contrario, un componente esencial de la música afro-latina. El ritmo, como señala LeRoi Jones, es "el superviviente más manifiesto de África en la música afro-americana" (*Le peuple du blues*, p. 38).

Además de un formato concreto, la música afroide poseía otras características que serían asimismo trasladadas a la música neoafricana: el modo de pulsación rítmica y la posibilidad de improvisar.

En la tensión rítmica está el origen de la vitalidad del jazz (el swing jazzístico). No se trata únicamente de la utilización de síncopas (enfaticación de los tiempos débiles del compás): la síncopa es utilizada, incluso, dentro de la música clásica, y no por ello ésta emana swing. Se trata de otro tipo de acentuación, que es específico sólo de algunos géneros musicales (además de en el jazz aparece en el tango instrumental clásico y en algunas modalidades de baile flamenco).

La fórmula rítmica del jazz clásico se inscribe en los compases de 2 por 4 y de 4 por 4, formulación que no se encuentra en la música del África negra. Lo africano está en la manera de sentir el ritmo. En acentuarlo no con la precisión implacable de un metrónomo, sino con la flexibilidad de un corazón cuyos latidos subrayan el ritmo como pulso vital de la música; variando imperceptiblemente la duración e intensidad de los acentos y desplazándolos ligeramente de su posición real. El instinto que para hacerlo tiene el *jazzman* de color no está, en general, tan desarrollado en el intérprete blanco. El énfasis en los acentos débiles y el modo de pulsarlos determina que la música fluya como por una pista ondulada, y hace que el oyente sienta que se incorpora y se balancea con ella. En eso consiste el swing.

Por otra parte, la posibilidad de contrastar frases instrumentales durante la interpretación, una característica primordial y continua dentro del jazz, permitió ya desde sus comienzos una sensación de polirritmia (los contrapuntos melódicos parecen una traslación de la polifonía rítmica de la música africana). Este recurso aparece en realidad ya en el ragtime, una de las células germinales del jazz. El pianista de ragtime incorporó al jazz, a partir de los ritmos cruzados entre la mano izquierda y la derecha, el primer formato polirrítmico. (Pianistas como Earl Hines harían de ellos su razón de ser.) Pero también, cuando el jazz evolucionó, se hizo presente en la batería, que comenzó pronto a introducir efectos polirrítmicos dentro de un marco monorrítmico.

La acomodación de las interpretaciones al estado emocional de los intérpretes es otra de las características destacables de la música afroide. Esta posibilidad, sin embargo, se encuentra también en modalidades musicales de otra procedencia. En Cuba aparece en las controversias guajiras, improvisaciones de versos enraizadas en la tradición musical española. El musicólogo John Storm Roberts observa que "la improvisación es un procedimiento creador complejo y un músico (o poeta) que improvisa se ve muy ayudado si puede usar un armazón a la vez sencillo y flexible" (*La música negra afro-americana*, p. 212). Las relaciones armónicas de las melodías del primer jazz debieron cumplir esta premisa, indispensable entre intérpretes que poseían una formación musical sencilla.

La otra gran herencia musical que se acumuló en la etapa de gestación del jazz procedía de Europa. Por un proceso de convergencia de recursos expresivos, o porque existiera una vinculación entre determinados países europeos y africanos (la presencia árabe en España pudo servir de puente), la realidad es que algunas de las características de la música folclórica llevada a América desde Europa eran similares a las de África. En este sentido, las huellas europeas y africanas en el jazz se solapan en ocasiones. Pero, además, la aportación europea se concretó en elementos musicales específicos, de origen anglosajón y latino.

El siglo escaso de presencia estadounidense en Nueva Orleans antes de que el jazz comenzase a caminar no podía borrar sus antecedentes latinos. Los parámetros sociales, culturales y religiosos franceses y españoles, muy diferentes de los norteamericanos, compartieron con estos últimos las etapas previas a su nacimiento. La ciudad tenía nombre francés, y su zona central (Downtown) persistió en su pasado, acogiendo a los descendientes de los primeros criollos (que eran, ante todo, *créoles*, mestizos de francés y negra). Estos mulatos poseían una educación refinada (algunos incluso habían estudiado en Europa) y una autoestima sin duda superior a la que debían tener sus hermanastros negros, que vivían más pobremente en las barriadas periféricas de la ciudad (Uptown). A mediados del siglo XVIII, una inmigración de acadienses (los cajuns, canadienses de origen francés), reforzó los componentes culturales y lingüísticos francófonos en Luisiana. Las cuadrillas y otros aires de baile franceses perfilaron temas surgidos en los comienzos del jazz. (El arquetípico "Tiger Rag" es el ejemplo más conocido.)

Está por realizar el estudio que restituya documentalmente los títulos hispánicos en el nacimiento del jazz. No resultaría sorprendente descubrir que son más numerosos de lo que hasta ahora se ha supuesto. En este sentido, Roberts señala que "la evidencia tangible sugiere que los ingredientes latinos en el jazz inicial de Nueva Orleans son más importantes de lo que se ha considerado" (*El toque latino*, p. 57). Por su parte, Berendt, en su documentado libro sobre el jazz, hace también hincapié en "la significación de los elementos latinos en la vieja Nueva Orleans, significación descuidada hasta hoy por la mayor parte de los historiadores de jazz" (*El jazz*, p. 557). Ejemplo de esta ignorancia deliberada es *The Music of Black Americans* (se da por sobreentendido que estadounidenses), denso trabajo de la profesora Eileen Southern, pero en el que se pasan por alto los antecedentes latinos en la música de los americanos de color. (Estrepitosa muestra de *chauvinisme* a la americana.) Y eso que, como vuelve a observar Berendt a propósito de Nueva Orleans, (el latino) "es un elemento constante en la tradición musical de la ciudad. No sólo señala a México y Cuba, sino directamente a la historia española de Nueva Orleans" (*Ibid.*, pag. 558). Por último, la guía Guinness de jazz, aunque de forma inconsistente (¿qué debe entenderse por "ritmos sincopados"?), considera entre los ingredientes fundacionales del jazz a "los ritmos sincopados, de ascendencia hispánica, (que) llegaron por la vía

indirecta de las Antillas y Sudamérica" (*Jazz A-Z*, p. 154). Concreta mucho más *The New Grove Dictionary of American Music*, el más completo sobre la materia, el cual, en la entrada "Latin jazz", señala que los "elementos latino-americanos aparecen en el primer jazz y en las músicas afines. Ejemplos aislados del ritmo de la habanera (...) se encuentran en las figuraciones de la mano izquierda de las partituras de rag para piano" (Vol. 3, p. 16).

El ragtime (baile, canción y, ante todo, música instrumental) fue muy importante en la definición de la estructura musical del jazz. Le aportó unas características formales (no circunstanciales, como serían las derivadas de la utilización de melodías de origen europeo por los primeros músicos de jazz), vinculadas, fundamentalmente, al cruce y yuxtaposición de planos melódicos y rítmicos, y a la acentuación dinámica de los tiempos (el ritmo "raspado" a que hace referencia el nombre de rag). Estas características se ponen claramente de manifiesto en las versiones para piano de ragtime. Como instrumento melódico y rítmico, permite sintetizar en él los recursos musicales que definen al ragtime.

Es importante señalar que el ragtime tiene, como se destaca en la última cita mencionada, componentes rítmicos de la habanera, una danza de origen europeo aclimatada en Cuba. Apuntado en la misma dirección, Ben Harney, que se anunciaba como "instructor" de ragtime, escribió en 1897 (una fecha suficientemente cercana a los primeros rags llevados a la partitura como para que su afirmación merezca credibilidad): "EL RAGTIME (o *dance time negro*) originalmente arranca de la música española, o más bien de Méjico, donde se lo conoce con el nombre de Habanera, Danza o Seguidilla" (citado por Berlin en *El Ragtime*, p. 160).

En nuestro trabajo *Flamenco versus Jazz* (*Cuadernos de Jazz* nos 7 y 8) se recogieron otras opiniones que no vamos a reiterar. Volveremos a referirnos, sin embargo, a Jelly Roll Morton, ese recurrente faro que ilumina los primeros caminos del jazz. Morton, en sus confesiones al folclorista Alan Lomax (recogidas en el libro *Mister Jelly Roll*), reivindica un "Spanish tinge" ("acento español") en el jazz, que incorpora como cadencias de habanera a una de sus primeras composiciones, "New Orleans Blues" (grabada en una sesión del 17 de julio de 1923 con el título de "New Orleans Joys"). El "Spanish tinge" es definido por el musicólogo Ortiz Oderigo como "denominación adjudicada a la introducción dentro del jazz, los blues, el boogie-woogie o el ragtime, de ritmos, timbres y otros elementos musicales afrocubanos o afrolatinoamericanos" (*Diccionario del jazz*, pp. 125-126). Se trataría, en realidad, de acentos, y no de acento. En definitiva, como apunta José Bauza, "los ritmos de habanera, de calinda, de contradanza francesa o de fandango español (Spanish Fangdang) (...) flotaban en el húmedo ambiente de Nueva Orleans" (*Jazz: Grabaciones Maestras*, p. 184).

Los músicos de Nueva Orleans conciliaron, pues, además de elementos africanos, melodías, armonías, ritmos e instrumentos europeos, en parte españoles y franceses, para crear una música que se etiquetaría como jazz. Su genialidad estuvo en la elaboración de esos elementos musicales, a los que incorporaron su inclinación a cruzar líneas instrumentales y su percepción vivida del ritmo. Fue la consecuencia de su tendencia atávica a hacer de la música no una abstracción personal, sino un diálogo participativo, receptor de sugerencias y de estímulos. Casi de inmediato, encontraron en los espirituales y en los blues, en los que también latía un corazón africano, esas almas gemelas con que engrandecer su legado. Y con la fusión de todos ellos se consiguió un producto musical que incorporaba a la ciudad (música de desfile y de baile), a la iglesia (espirituales) y al campo (blues). Una música diferente y total.

PRIMER SOLISTA: HABANERA

De todos los vientos musicales que soplaban sobre la costa sur de EE UU, sin duda fueron los procedentes de Cuba los más constantes y los que llevaron las lluvias más fértiles a los territorios del jazz.

La relación directa entre Luisiana y Cuba está documentada. Los dos territorios estuvieron algunas décadas bajo una misma soberanía, y cuando el primero pasó a formar parte de EE UU continuó una estrecha relación comercial entre ambos. Y no sólo comercial. En Nueva Orleans existía una colonia hispano-cubana que perseguía la independencia de la isla. No debe extrañar, por ello, que fuera precisamente de su puerto de donde partiera en 1850 una expedición con el propósito de liberarla del dominio español. Por esos mismos años, el compositor neerlandés Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) visitó Cuba, encontrando unas cadencias que le resultaban familiares. Las incorporó, junto a viejas melodías criollas de Nueva Orleans y cantos y ritmos negros que pudo escuchar en Place Congo, a muchas de sus composiciones para piano. Aunque pasadas por el tamiz desnaturalizador de un academicismo clásico, composiciones como "Bamboula", "Le Bananier" o "Les yeux créoles" suponen hoy la posibilidad más remota en el tiempo de aproximarse a la realidad musical de Nueva Orleans, anticipándose en medio siglo a las composiciones de Scott Joplin. (En "Columbia" utilizó técnicas de *stride* que no aparecerían en el jazz hasta setenta años después.)

Así pues, la música hispano-cubana estaba presente en la ciudad natal del jazz. Para Roberts, cuyos trabajos sobre la música afro-americana aportan un ingente caudal informativo, "la influencia caribeña sobre la música criolla de Luisiana se manifestó sobre todo en los bailes" (*op. cit.*, p. 183).

El baile que arraigó más en los salones cubanos fue la contradanza. Se trataba de un baile coreográfico a la moda europea, que comenzó siendo un privilegio de la burguesía colonial y criolla hasta que la apertura de salas populares permitió su acceso a las clases humildes. Al igual que los salones vieneses acogían el vals, y las parejas se movían a un vaivén de 3 por 4, los habaneros bailaban también a un compás de 2 por 4. Señala el musicólogo cubano Argeliers León: "Hay un elemento estilístico muy característico en la contradanza y en la danza que es el tradicional *ritmo de tango*, el mismo de la *habanera*, en piezas que precisamente se llamaron *danzas habaneras*" (*Del canto y del tiempo*, pp. 282-283). Este ritmo fue introducido en la contradanza por los músicos criollos de las orquestas, y se convirtió en la nervadura rítmica que sostuvo las cúpulas de muchos de los edificios musicales que se estaban construyendo en América, desde Luisiana al Río de la Plata.

Natalio Galán sugiere que el nombre de habanera con el que se divulgó la contradanza surgió hacia 1850 fuera de Cuba al mencionar su procedencia (*Cuba y sus sones*, p. 229). Como baile pasaría en la siguiente década al olvido desplazado por el danzón, un baile que había individualizado ya a la pareja como componente monocelular del mismo. Sin embargo, la habanera encontró una segunda y próspera vida como canción. Su popularidad se debió en gran parte al éxito internacional de "La paloma", una composición del español Iradier que llegaría incluso a ser grabada por Charlie Parker. Compositores de formación clásica (como Bizet y Albéniz) le dedicarían su atención. Y la nostalgia de los españoles que regresaron de Cuba tras su independencia instauraron una versión coral de la habanera que todavía perdura en algunas poblaciones de Levante.

El ritmo cadencioso y quebrado de la habanera fue el que, como se ha señalado, incorporó Jelly Roll Morton. En realidad, y como muestran nume-

rosas composiciones de Gottschalk, debió formar parte de la vida musical de Nueva Orleans, y por ello es que fue conocido y adoptado por los primeros pianistas de jazz.

Aunque en su documentada *Historia del jazz* Marshall Stearns valore la "influencia poderosa y esencialmente rítmica de la música afrocubana sobre el jazz" (p. 190), esta influencia no se dejaría sentir plenamente hasta mucho tiempo después, con el advenimiento del bebop. La polirritmia africana conservada en las músicas negras del Caribe encajaba mal con la música de Nueva Orleans. La música de desfile, que fue una de las primeras en dejar sus huellas en el jazz, precisaba de un ritmo regular que acompasase la marcha callejera primero, y más tarde, junto a músicas de otra procedencia, el baile de Storyville. El jazz optó en su primera etapa por esa polifonía melódica que lo caracteriza como una traslación al edificio interpretativo del cimiento rítmico de la música afroide. Surgiría como un grito de alegría y libertad; de rebelión frente a la disciplina que representaba tener que someterse a unas pautas rítmicas regulares, obligadas por la necesidad de conjuntar los desfiles. Es como si en un momento dado alguien dijese ¡rompan filas!, y los músicos lo celebrasen tocando cada uno por su lado, aunque sometidos al ritmo marcado por el bombo (la libertad, como sucede en la vida misma, acabó siendo una apariencia de libertad).



Eubie Blake



Baile de esclavos

Las bandas de música de desfile formaban parte activa de la vida de Nueva Orleans, donde intervenían con frecuencia en acontecimientos tan dispares como anunciar un baile o acompañar a un entierro. En estas bandas, nacidas a semejanza de las bandas militares de música, predominaban los instrumentos de metal. Por ello se denominaban *brass band*. (La más antigua entre las que alcanzaron mayor popularidad fue la Excelsior Brass Band, que se constituyó en 1880.) A alguno debió ocurrírsele transformar la "br" en "j" (las posibilidades para construir otro monosílabo a partir de "brass" no eran demasiadas), surgiendo así el calificativo de *jazz band* para referirse a las formaciones con instrumentos de metal que tocaban en los bailes (hasta ese momento las orquestas de baile eran de cuerda). La Original Dixieland Jazz Band (que posteriormente utilizó la doble "z") era una de esas orquestas, y sus primeros discos de 1917, que alcanzaron una gran difusión, etiquetaron como jazz el tipo de música que interpretaban. El origen del término jazz parece tan evidente que sorprenden las rebuscadas explicaciones que reiteradamente se han buscado para encontrarlo.

Tras la emigración de los músicos de Nueva Orleans a consecuencia del cierre de los lugares de diversión en que trabajaban, curiosamente producido el mismo año en que se rotulaba al jazz en las portadas de los discos, la evolución del mismo prosiguió en Chicago. Una década después, la mayor parte de los *jazzmen* concluyeron sus peregrinaje en Nueva York. En esta ciudad es donde volveremos a encontrar, no como una continuidad del pasado, sino como una aportación nueva al mundo del jazz, a la música afrocubana.

SEGUNDO SOLISTA: SON CUBANO

En Cuba, la música afro-española había seguido evolucionando. La independencia de la isla produjo importantes cambios sociales, que prolongaron las migraciones de los campesinos hacia las ciudades. Este despoblamiento del campo se había iniciado ya en la década anterior cuando, tras la abolición de la esclavitud, muchos libertos quedaron sin ocupación en el campo.

La música guajira, música rural de fuerte entronque español, se había ido impregnando de acentos rítmicos africanos, dando origen al son. La tradición trovera de los campesinos arrancaba del romance, que se fue desmembrando en coplas agrupadas en cuartetos. (El romance flamenco, que intercala fragmentos cantados en textos recitados, y que ha perdurado hasta hoy, ilustra el proceso.) No era infrecuente que algunos versos se repitieran como estribillo. Este estribillo encontró un fácil acomodo en la estructura antifonal de la música del campesino negro. Mientras sus ritmos enriquecían la música blanca, recibía a cambio unas posibilidades expresivas en los planos melódicos y armónicos que no poseía. La fusión conseguida fue tan armónica que se diría que ritmo y melodía estaban hechos el uno para la otra. El verso español, pródigo en imágenes y en fonemas más variados que los africanos, permitía verbalizar y argumentar la riqueza rítmica negra. Esta riqueza rítmica terminaría siendo adoptada por tres instrumentos principales, los tambores de conga, de bongó y de timbal, cada uno manejado con un sentido propio del ritmo. Por otra parte, el son, en su variedad de montuno, poseía una importante característica. No se estructuraba de forma continua, sino que dejaba huecos. En esos huecos iban teniendo cabida las improvisaciones, que acabaron siendo muy importantes en el desarrollo de la música cubana. Como también lo serían en el jazz.

El son fue llevado a las ciudades por músicos que procedían de las zonas orientales de la isla, y, a partir de los años 20, grupos como el Sexteto Nacional, el Sexteto Habanero y el Trio Matamoros lo pulieron y fijaron su estructura. El conjunto sonero típico quedó articulado como grupo con instrumentos melódicos de cuerda. Más tarde se incorporó la trompeta, que aumentó la riqueza tímbrica del conjunto, proporcionando un mayor dinamismo a las interpretaciones. Esta incorporación encontraría fecundas consecuencias en el desarrollo futuro de las orquestas cubanas, que recibieron la influencia de las de jazz. Sin embargo, la personalidad de la trompeta de son, con su lenguaje recortado y evasivo, ha persistido hasta hoy (*Chocolate Armenteros* es su exponente máximo).



Conjuntos soneros, con y sin trompeta, fueron los primeros que llevaron la música cubana a EE UU hacia 1925. Pero no fue éste el primer contacto que el público norteamericano tuvo con la música latina como tal. El gran impacto de una música del Sur se produjo como consecuencia de la presentación en Broadway, en 1913, de una pareja de baile de tango. La música rioplatense entró por los ojos tanto o más que por los oídos. Se convirtió en un sueño erótico que podía escucharse (mediante los discos) y abrazarse (mediante el baile). Convenientemente limado de sus asperezas instrumentales (como después se haría con otros estilos latinos), demasiado agrias para la sensibilidad del público blanco estadounidense, el tango inició una estancia triunfal en ese país. Durante algunos años llegó a personificar

esa atracción/rechazo que la sociedad burguesa norteamericana parece reiteradamente sentir por aquellos elementos del mundo latino que consiguen penetrar su ignorancia deliberada. La apoteosis del tango culminaría veinte años después con la llegada a Nueva York de Carlos Gardel. Algunos de los tangos más característicos, convenientemente reconvertidos, serían interpretados, incluso, por músicos de jazz. Así, Stan Kenton y Louis Armstrong terminarían por grabar "El Choclo". (En el caso de Armstrong transformado en "Kiss of Fire".)

En esos años, Xavier Cugat (1900-1991), violinista y director de orquesta catalán, que se trasladó a EE UU en 1921 después de asimilar la música cubana, sintonizó con los gustos norteamericanos. Durante varias décadas fue un embajador cuya música, conscientemente edulcorada, evocaba esos paisajes exóticos con los que soñaba para unas vacaciones la *mass media* estadounidense. Para certificar este estado de cosas, el *latin lover* por excelencia, Rodolfo Valentino, instó a Cugat (según recoge este último en su autobiografía *Yo Cugat*) para que le acompañase en una de sus películas. Esta colaboración se concretó en un baile de elevada densidad erótica que hace memorable a la película *The Four Horsemen of the Apocalypse* (basada, como es sabido, en la novela *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, de otro *latin man*, el valenciano Blasco Ibáñez). Como es natural, al tratarse de una película muda la música ha de escucharse con los ojos.

Por esa época hizo también su aparición en EE UU la machicha, primera andanada de música brasileña, que no alcanzaría un impacto popular equivalente al del tango.

El fenómeno del tango perduró -sin que posteriormente desapareciera del todo- hasta mediados de los años treinta. Una época en que numerosas orquestas cubanas actuaban ya en Norteamérica, haciendo que la fiebre del tango se transformara en lo que genéricamente se conoció como la *locura* de la Rumba. A finales de los años 20, el danzón "Siboney", del compositor cubano Ernesto Lecuona, se convirtió en el tema emblemático de la música cubana en EE UU. El Sexteto Nacional, que lo grabó en Nueva York el 16 de julio de 1928, lo convirtió en un éxito.

De forma menos concreta en el tiempo y en la concreción geográfica, a lo largo de la frontera con México se estaba produciendo desde comienzos de siglo una impregnación de música mexicana en forma de corridos y rancheras. De hecho, una parte sustancial de las poblaciones de Texas, Nuevo México, Arizona y California era descendiente directa de mexicanos, y encontraba en la música de los mariachis el recuerdo de algo familiar. En este contexto, la música *chicana* era en sí misma importante. Esta *border music* influyó en los blues rurales texanos y, en general, en la música *country*. ■

(Continuará)