



La orquesta de Xavier Cugat.

JAZZ Y MUSICA LATINA

Los acentos hispanos en el lenguaje del jazz (II)

José Luis Salinas Rodríguez

TERCER SOLISTA: RUMBA

El término *rumba* comenzó siendo en Cuba sinónimo de fiesta popular. Las músicas que se tocaban en algunas de ellas se individualizaron como rumba, guaguancó y conga. Los conjuntos de son las incorporaron a su repertorio, pasando de ser formas musicales dispersas a constituirse en modalidades concretas. Pero el brillo de la rumba oscureció fuera de Cuba a los otros estilos musicales cubanos, de manera que durante mucho tiempo el danzón, el son o el guaguancó se divulgaron como rumbas.

El 26 de abril de 1930 hacía su presentación en el teatro Palace de Nueva York la orquesta Casino de La Habana. Uno de los números que interpretó, cantado por Antonio Machín, se convirtió en un éxito. Se trataba de *El Manisero*, un pregón-son de Moisés Simons que llegaría a ser el tema más emblemático de la música cubana. Inmediatamente fue reconvertido en *The Peanut Vendor* y grabado por cantantes norteamericanos.

Louis Armstrong, que comenzaba a coquetear con un repertorio más comercial, lo grabó pocos meses después de su presentación, el 23 de diciembre, acompañado por la orquesta de Les Hite. La elección de *Sachmo* no fue probablemente casual. Un año atrás, el 13 de diciembre de 1929, había grabado *Saint Louis Blues*, y sin duda encontró en las cadencias de *El Manisero* una continuación de las de la primera estrofa musical del blues de Handy. (Del ritmo de tango que el compositor había descubierto en Cuba.)

No fue el primer músico de jazz que utilizaba conscientemente el nombre de un estilo cubano. El 23 de octubre de 1929, la orquesta de Bennie Moten (con Count Basie) registraba en Chicago *Rumba Negro*, que se tituló, para que todos supieran a qué atenerse, *Spanish Stomp*.

El hecho de incorporar el nombre de rumba al título de los temas indica la popularidad que ya en esa época tenía en Norteamérica la música cubana. Grupos cubanos genuinos realizaban giras por EE.UU., mientras que algunos destacados músicos latinos, como Nilo Menéndez y Alberto Socarrás, trabajaban en Nueva York.

Por otra parte, en esta ciudad se estaba produciendo una fuerte corriente inmigratoria de procedencia antillana, fundamentalmente de Puerto Rico (convertida en estado asociado de La Unión), pero también de Cuba y de otros países caribeños. Del mismo modo que los negros se concentraban en Harlem, los latinos comenzaron a residir en una zona del este de Manhattan que pronto sería conocida como El Barrio. Estos asentamientos estaban destinados a convertirse en el marco geográfico y social que resultaría decisivo en la producción de música latina urbana, ya en la década de los 50. (En particular de la salsa, ese concentrado musical que terminaría por aglutinar los diversos estilos latinos.)

A comienzos de los años 30, sin embargo, el destinatario de la música latina era, mayoritariamente, el público blanco estadounidense. Cugat lo hacía, desde 1932, para la clientela del hotel neoyorquino de lujo Waldorf Astoria. Se trataba, como puede suponerse, de una audiencia capitalista y burguesa que no deseaba una música que interrumpiera sus conversaciones o entorpeciera sus bailes. Esta situación se prolongaría durante varios años, hasta que a finales de los 40 el Palladium aportó un marco adecuado para bailar, o simplemente escuchar, música latina. Pero para entonces el destinatario de esta música era ya un público latino.

El empobrecimiento de la población estadounidense a consecuencia de la depresión económica de los años 30 (The Great Depression, iniciada en octubre de 1929 con la bancarrota de la Bolsa de Nueva York, y que tan conmovedoramente fue retratada en el montaje documental, dirigido en 1975 por Philippe Mora, *Brother, Can You Spare Me A Dime?*), supuso una crisis generalizada que afectó muy duramente a los músicos. Durante ese período sólo lograron subsistir aquellas orquestas que consiguieron adaptarse a una sociedad que buscaba en la música, más que nunca, un modo de evasión. En este contexto social, la rumba proporcionaba, como ya se ha señalado, un ritmo caliente evocador de paisajes paradisíacos con los que soñar, y este mensaje sublimar de la rumba la convirtió en una *locura* de moda entre el público blanco estadounidense. Hasta que, bien entrada la década, otra *locura*, la del Swing, proporcionó otro ritmo de baile, reiterativo hasta la simplificación, y que, por ello, resultaba más adecuado para el consumo.

Las orquestas negras de la época se aproximaron al ritmo cubano. El histriónico pero excelente cantante Cab Calloway, que durante los años 30 tuvo una de las mejores bandas de jazz, convirtió en éxitos temas de inspiración cubana, como *Doin' The Rumba* (1931), y, más adelante, tras la incorporación del músico cubano Mario Bauzá, *The Congo-Conga* (1938) y *Chili con Conga* (1939). Orquestas blancas pero de buen sonido jazzístico, como la de Artie Shaw, incorporaron a su repertorio composiciones de sabor latino (como *Beguine The Beguine*, de Cole Porter, construido sobre frases rítmicas de rumba).

Pero la aportación latina más importante al jazz durante esa época fue consecuencia de la incorporación de músicos latinos a grupos jazzísticos.

El trombonista Juan Tizol (1900-1984), que había llegado a Nueva York procedente de Puerto Rico, se unió a la orquesta de Duke Ellington en 1932, aportando su temperamento latino a temas tan evocadores como *Caravan* (1937) y *Conga Brava* (1940). (En años posteriores Ellington llevaría a su repertorio piezas de inspiración española, como *La Virgen de la Macarena*, *El Gato* y *The Matador*, tema dedicado al torero El Viti.)

Mucho más trascendente para la implantación latina en el mundo del jazz fue la incorporación al mismo del trompetista y arreglador Mario Bauzá (n. 1911). A partir de 1930, fecha de su llegada a Nueva York, actuó en orquestas tan importantes como las de Noble Sissle, Chick Webb, Don Redman y Cab Calloway, antes de constituir, en 1941 y junto a Machito, los Afro-Cubans, una *big band* latina enquistada en los territorios del jazz.

Pero pese a los intentos de aproximación del jazz a la música afro-cubana, existía una dificultad importante para una integración plena. El jazz se apoyaba todavía sobre una base rítmica regular, que contrastaba con la multiplicidad de ritmos que caracterizaba al son, a la rumba y a los sucesivos estilos musicales que, como perlas consecutivas, fueron ensartándose en el collar de la música afro-cubana. Aunque se trataba de estilos con una indudable consanguinidad, aún continuaban siendo inmiscibles.

Cada uno de los instrumentos de percusión que incorporaban las orquestas cubanas contribuía con sus propios hilos al cañamazo interpretativo, mientras que el jazz se tejía con un hilo rítmico único. En estas condiciones, las relaciones entre el jazz y la música afro-cubana no podían pasar de eventuales devaneos, lejos aún de ese maridaje que había de consumarse en los años venideros. Por otra parte, pasada la novedad del exotismo que sugerían los números latinos, el público blanco estadounidense, barómetro económico que movía los vientos del mercado, terminó prefiriendo el ritmo más cómodo que marcaban las orquestas, genuinas o falsificadas, de jazz.

Xavier Cugat continuó mereciendo la atención del público norteamericano. Al igual que había hecho Paul Whiteman (músico con el que llegó a ser comparado por el método de trabajo), proseguía limando de asperezas tímbricas y rítmicas las interpretaciones, consiguiendo acceder a un auditorio blanco al que le gustaba hacerse la ilusión de estar enfrentándose a los gruñidos de un tigre... siempre y cuando se le presentara amansado como un gato. Cugi incorporaba a sus actuaciones las dosis justas de autenticidad. Con frecuencia, y como otras muchas orquestas de la época, Cugat recurría a temas de inspiración latina, pero que habían sido transformados en patrones de un gusto más internacional (ejemplos como *Perfidia*, *Frenesí*, *Brasil* y tantos otros ilustran suficientemente esta tendencia). Pero Cugat llevó a su orquesta a intérpretes genuinos. Por ella pasaron, sobre todo a finales de los años 30 y principios de los 40, músicos latinos que habrían de convertirse en emblemáticos (Machito, Vicente Valdez o Tito Rodríguez). En este sentido hay que hacer justicia al músico catalán, catalogado con excesivo rigor de mediocre. Y tener en cuenta, para una valoración justa, su labor divulgativa de la música latina en EE.UU.

A finales de la década de los 30, la conga sustituyó a la rumba en las preferencias del público norteamericano. Con ella se recuperaron en parte esos sonidos ásperos de los que la rumba, cada vez más adulterada, se había ido desprendiendo.

La samba carioca comenzó también por esa época a hacerse popular en Norteamérica. Contribuyó a ello el gran éxito conseguido por *Acuarela de Brasil*, del compositor Ary Barroso.

CUARTO SOLISTA: CUBOP

Algunos músicos latinos habían comprendido que el jazz proporcionaba unos ingredientes adecuados para elaborar una música del Caribe más dinámica y universal. Estos ingredientes los encontraron, fundamentalmente, en la instrumentación de las *big bands* y en los arreglos jazzísticos de las interpretaciones, que trasladaron a sus orquestas.

En 1941, Bauzá aglutinó alrededor del cantante Frank Grillo Machito (1912-1984) a algunos de los mejores músicos latinos residentes en Nueva York, creando los Afro-Cubans. La orquesta de Machito/Bauzá presentó en EE.UU., por vez primera, a la música afro-cubana con toda su riqueza melódica y rítmica, en excelentes orquestaciones y con instrumentistas adecuados, lo que supuso el paso definitivo para la implantación de la verdadera música antillana en Norteamérica. La experiencia jazzística de Bauzá resultó determinante en los arreglos, al dividir la orquesta en bloques de instrumentos que tocaban de una forma contrastada, imprimiendo un dinamismo nuevo a las interpretaciones. Pocas orquestas consiguieron llenar más fácilmente el hueco entre el jazz y la música latina.

Los Afro-Cubans dominaron los escenarios latinos de Nueva York durante toda la década de los 40, hasta que otras formaciones latinas, como la del timbalero Tito Puente, que procedía de la propia orquesta de Machito, tomaron el relevo. Explotaron al máximo las posibilidades de la música afro-cubana, entregando un sonido contundente capaz de interesar a los músicos y al público jazzístico.

Durante esta etapa, Machito se codeó con alguno de los mejores intérpretes surgidos de la escuela del bebop, incluyendo a sus dos protagonistas principales, Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Grabó, además, con jazzmen tan carismáticos como Stan Kenton, Zoot Sims, Stan Getz, Lee Konitz, Doc Cheatham y Johnny Griffin.



Chano Pozo.

Dizzy Gillespie en su primera foto promocional.



La relación de Machito con Parker se concretó en algunas grabaciones realizadas para el sello Verve entre 1948 y 1950, promovidas por el productor Norman Granz. Junto a los Afro-Cubans, Charlie Parker y Harry Edison, Flip Phillips y Buddy Rich registraron, como obra de mayor aliento, el 21 de diciembre de 1950, la *Afro-Cuban Suite*. Se trataba de una composición del trompetista cubano Arturo Chico O'Farrill, que se había incorporado a los escenarios neoyorquinos a finales de los años 40. Muy dotado para los arreglos, en los que conseguía integrar lo mejor del jazz y de la música afro-cubana, Chico llegó a trabajar para Benny Goodman, Count Basie, Stan Kenton y Lionel Hampton.

Dizzy Gillespie (n. 1917), en su modélica autobiografía (escrita en colaboración con Al Fraser), refiere cómo se gestó en él la idea de incorporar al jazz la polirritmia afro-cubana: "Una idea me rondaba continuamente la cabeza: ¿por qué no intentar introducir la multiplicidad de ritmos en nuestra música? Entonces, en 1941, escribí *A Night in Tunisia*, superponiendo diferentes figuras que introducen esta impresión de polirritmia en el tema" (*To be or not to bop*, p. 480). El proceso de integración culminaría cuando... "Más tarde nació *Manteca*, fusión auténtica de música afro-cubana y jazz, primer estallido de la estructura rítmica establecida. Una mezcla explosiva, gracias a Chano Pozo, gran compositor e instrumentista cubano, muy avanzado para su tiempo" (*ibid.*, p. 304).

Sin duda, Gillespie, llevado hasta Pozo por Bauzá (ambos habían coincidido por vez primera en la orquesta de Cab Calloway), quedó impresionado por las figuras rítmicas que el percusionista cubano era capaz de obtener de la conga: "El tocaba y cantaba al mismo tiempo, haciendo cosas tan inhabituales (...) que yo me perdía" (*ibid.*, p. 300). Y eso que, como señala el musicólogo cubano Fernando Ortiz: "El virtuosismo de Chano Pozo, no obstante, sus floreos con las dos manos en un tambor de conga nunca podía alcanzar la maravillosa polirritmia de los afrocubanos tamboreros de batá en la liturgia lucumí, cuando tres músicos, cada uno con sus dos manos, tañen un conjunto de seis membranas" (*op. cit.*, p. 173).

De la colaboración de ambos músicos surgiría esa hibridación de rítmica cubana y bebop que se conocería como cubop. Su alumbramiento tiene una fecha concreta: el 20 de septiembre de 1947. Ese día, la orquesta de Gillespie, a la que se había incorporado Chano Pozo, presentó al cubop en un concierto, que sería histórico, en el neoyorquino Carnegie Hall.

La importancia de Gillespie en el proceso de integración de la música latina en el jazz queda concretada en las declaraciones del músico Alberto Socarrás (un latino que llegó a tocar con Benny Carter), incorporadas a la autobiografía de Dizzy: "Es necesario rendir homenaje a Diz por haber ensanchado el cuadro rítmico bastante pobre de la música americana, que reposaba esencialmente sobre el eterno 1, 2, 3, 4... 1, 2, 3, 4... Añadiendo congas, bongós y otras percusiones típicas, él dio una dimensión rítmica a nuestra música" (*op. cit.*, p. 305). A partir de aquí, el baterista de jazz, que ya con Kenny Clarke apostaba con firmeza por una figuración polirrítmica, consiguió liberarse definitivamente del ritmo monocorde.

La asociación entre Gillespie y Pozo se prolongó apenas un año, debido a la prematura desaparición del percusionista. Pero fue suficiente para que su forma de entender la música calara no sólo entre los neoyorquinos, sino también entre los públicos europeos y californianos que tuvieron la posibilidad de escucharlo en directo. Temas como *Tin Tin Deo* o *Manteca*, firmados por ambos, continúan plenamente vigentes.

Basado en ese último tema nació el concierto *The Manteca Suite*. Con arreglos de Chico O'Farrill, el 24 de abril de 1954 lo grabó Dizzy Gillespie con una banda estelar que incluía, entre otros, a Quincy Jones, J. J. Johnson y Lucky Thompson.

El mérito de Gillespie fue, ante todo, comprender y asimilar el alcance de la música afro-cubana, superando esa impresión de que esta unión no representaba sino un cuerpo jazzístico adornado con postizos latinos, que conferían a las interpretaciones, todo lo más, un aire tropical.

La simbiosis entre Dizzy y la música latina ha proseguido de forma intermitente. En 1975, junto a Machito, grabó dos composiciones de extenso contenido debidas a O'Farrill, *Oro*, *Incienso y Mirra* y *Three Afro-Cuban Jazz Moods*. La más reciente United Nation Orchestra, que continúa prodigando por el mundo a la música y a los músicos latinos, es la actual aportación de Gillespie a un cubop ciertamente ya muy evolucionado. La actitud de Dizzy hacia la música cubana queda eficazmente plasmada en la película documental de reciente realización *A Night in Havana*.

El catálogo de jazzmen que también se interesaron en esa época por la música latina es extenso. Se hará referencia a los más destacados.

Woody Herman (1913-1987) grabó para Columbia, el 20 de agosto de 1945, *Bijou* (subtitulada *Rhumba A La Jazz*), apoyado en una rítmica latina. Según recoge el historiador Barry Ulanov, este tema, compuesto por Ralph Burns, llamó la atención de Igor Stravinsky, y le indujo a escribir su *Ebony Concerto* para el recital que la orquesta de Herman ofreció, el 22 de marzo de 1946, en el Carnegie Hall (*Historia del jazz en los Estados Unidos*, p. 255). Herman continuaría utilizando los aportes rítmicos latinos en numerosas ocasiones, llegando a registrar discos con percusionistas tan relevantes como Tito Puente.

Otra orquesta que adoptó fecundas influencias afro-cubanas fue la de Stan Kenton (1912-1979), un músico que se movía continuamente en la búsqueda de nuevas orientaciones para el jazz. Ya en 1942 había estrenado una versión jazzística del clásico tango *El Chodo*, y en 1947 su entusiasmo por la música latina le llevó a dedicar un tema a Machito, y a incorporar a su orquesta al guitarrista brasileño Laurindo Almeida. El 6 de diciembre de ese año, y con percusionistas de la orquesta de Machito, realizó para Capitol una versión, que se hizo famosa, de *The Peanut Vendor*. Logró meter con ella un cuerpo cubano en una armadura de jazz, y conseguir que le sentara como una segunda piel. Ya en fechas posteriores (1956), resumiría sus concepciones sobre la música latina en la composición *Cuban Fire*. Kenton opinaba, refiriéndose a las secciones rítmicas de su orquesta y a las de Woody Herman, que también había optado por incluir a percusionistas latinos, que "mientras nos aproximamos a los cubanos en lo rítmico, ellos se nos acercan en la melodía. Los dos tenemos mucho que aprender" (citado por Stearns, *op. cit.*, p. 195). Esta opinión es interesante, por cuanto implica una consideración de la música afro-cubana al mismo nivel que el jazz.

Temas del repertorio latino estándar, como *Frenesí*, fueron grabados por Benny Goodman, Harry James y Artie Shaw. Y Duke Ellington hizo lo propio con *Flamingo*.

Pero la andadura de la música latina en EE.UU. no se detuvo en Gillespie y en otros músicos de jazz de la hornada de los 40. A finales de esa década, dos líderes destinados a dominar la escena de la música latina en Nueva York formaron sus propios grupos. Se trataba del cantante puertorriqueño Tito Rodríguez (1923-1973) y del timbalero Tito Puente (n. 1925). Este último pertenecía ya a la primera generación de ascendencia latina nacida en Nueva York. De ella surgirían unos intérpretes que en las décadas siguientes estaban destinados a convertirse en protagonistas de los estilos musicales latinos nacidos en la propia ciudad. Puente fue sucesivamente aclamado, en función de los géneros que se fueron poniendo de moda, como *El Rey del Timbal*, *El Rey del Mambo* y *El Rey de la Salsa*.



La orquesta de Frank Grillo Machito.



Pérez Prado.

Las orquestas de estos líderes encontraron, junto a otras, el escaparate más idóneo para su música en el Palladium Dance Hall (emplazado en Broadway y calle 53), un local que acogió entre 1947 y 1966 la crónica sentimental de la música y del baile latinos en Nueva York. Una época en la que la colonia de origen hispano era ya lo suficientemente numerosa para requerir una sala de esas características. El Palladium se convirtió en un lugar de encuentro no sólo entre los latinos, sino que también fue visitado por músicos de jazz (en él entró Parker en contacto con Machito).

QUINTO SOLISTA: MAMBO

La siguiente etapa cronológica de la música latina en Norteamérica está signada por el mambo. Este baile-canción se internacionalizó en los años 50, cuando su divulgador, el pianista cubano Pérez Prado, consiguió establecerse en EE.UU., después de que sus primeros discos mexicanos le hicieran popular en aquel país.

Dámaso Pérez Prado (1916-1990) no fue realmente el creador del mambo. Derivado de una estrofa rítmica del danzón cubano, este estilo apareció por vez primera en 1938, incorporado al título de una composición de Orestes López. Su nombre, como sucede con el del tango y con el de tantos otros géneros musicales, tiene una etimología onomatopéyica, y se encontraba ya entre las músicas rituales negras enquistadas en la Cuba rural. Pérez Prado, sin embargo, consiguió unos arreglos eficaces, inspirados en los de las *big bands* de jazz, que etiquetaron al mambo con su sello. Mediante un contraste continuo entre las secciones de saxos y metales logró dar una gran movilidad a las interpretaciones, sostenidas siempre por un grupo de percusión que aportaba un ritmo sin fisuras. (¿No es este esquema interpretativo el que premonitoriamente aparece en el conocido arreglo de *Christopher Columbus* realizado por Horace Henderson en 1936?) *El Rey del Mambo* introducía, dentro de *breaks* orquestales, un sonido gutural que hizo inconfundibles sus intervenciones. Sus trabajos de mayor aliento fueron *Concierto Para Bongó*, *Mosaico Cubano*, *Voodoo Suite* y *Exotic Suite*. A lo largo de los años 50 realizó numerosas actuaciones con la participación de músicos de jazz. (En la grabación de las dos últimas *suites* figuraron *jazzmen* de la West Coast como Shorty Rogers y Shelly Manne, así como Maynard Ferguson.)

Hay que resaltar que el mambo fue recibido con entusiasmo por el público negro neoyorquino, que pudo bailar en el Savoy Ballroom y en el Apollo Theater. Su ritmo llegó a formar parte del repertorio de orquestas negras tan importantes como las de Duke Ellington y Count Basie. En 1954, Erroll Garner grabó un álbum centrado en este estilo.

La época dorada del mambo en Nueva York se recrea en la novela *The Mambo Kings Play Songs of Love* (*Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, editada en castellano por Siruela), con la que su autor, el hispano-neoyorquino Oscar Hijuelos, obtuvo el premio Pulitzer de 1990.

En 1958, cuando se iniciaba la decadencia de este género musical, Machito registró un álbum, *Kenia*, que constituye la mejor síntesis de jazz afrocubano basado en el mambo. En la nómina figuraban estilistas tan prestigiosos como Doc Cheatham, Joe Newman y Cannonball Adderley.

El cha-cha-chá reemplazó al mambo en los gustos populares en la segunda mitad de los 50. De un ritmo más cadencioso que éste, poseía, en palabras de Roberts, "un equilibrio entre el fuego y la gracia". Duke Ellington todavía acreditaría en una fecha tan tardía como 1971 un *Perdido Cha Cha Cha*.

La latinización creciente de la música negra estadounidense se produjo también dentro del rhythm-and-blues. Destacados intérpretes de este género musical, como Fats Domino, pianista y cantante de Nueva Orleans, lo experimentaron.

Entre las incorporaciones jazzísticas a las corrientes musicales latinas de esos años estuvieron, además de los músicos reseñados, el pianista Red Garland (que se hizo acompañar por el percusionista Ray Barretto), el trompetista Clark Terry, los saxofonistas Eric Dolphy, Phil Woods y Johnny Griffin y el flautista Herbie Mann. En opinión de Roberts, "los solistas de jazz se adaptaban perfectamente a los ritmos basados en la clave, la sección rítmica se extendía en improvisaciones percusivas tan sofisticadas como los solistas de instrumentos de viento, por lo que se había diluido por completo la línea que con anterioridad había existido entre los músicos latinos y los jazzísticos" (*op. cit.*, p. 184).

Por esa época, el interés de los bateristas de jazz por la desarticulación rítmica de la percusión fue en aumento, configurando un instrumento cada vez más liberado de un ritmo monocorde. Las secuencias rítmicas cruzadas, las acentuaciones complejas y la duplicación de los tiempos, los sonidos y figuras obtenidos con cajas y platillos hacían posible, incluso, reconstruir una línea melódica, otorgando a la batería un papel de solista. Bateristas como Art Blakey llegaron a viajar a África para investigar los recursos rítmicos de las músicas africanas.

Aunque los escenarios principales del jazz y de la música latina se localizaban en Nueva York, en la costa oeste de EE.UU. se estaba produciendo la interacción entre ambos en grupos pequeños como los de Nat King Cole y George Shearing. Este último pianista formó en 1953 un grupo con Cal Tjader como vibrafonista y un trío de percusión latina en el que figuraba Mongo Santamaría. El gran éxito alcanzado por el conjunto de Shearing prosiguió cuando Tjader formó su propio grupo, con el que consiguió "un desarrollo inteligente y válido y un refinamiento del jazz cubano, tal como fue iniciado por Dizzy Gillespie, Chano Pozo y Machito en los grandes días del bop" (Berendt, *op. cit.*, p. 420).

En 1960, una circunstancia política repercutiría de forma decisiva en la evolución de la música latina en EE.UU. La ruptura de relaciones diplomáticas de este país con Cuba cortó el flujo permanente de músicos cubanos hacia Norteamérica, un flujo que venía equilibrando las tendencias musicales. Esta situación propició una endogamia musical de cuyo desarrollo fueron protagonistas cubanos que decidieron permanecer en EE.UU. (Arsenio Rodríguez, Vicentito y Miguelito Valdez, Celia Cruz, La Sonora Matancera, ...). La pachanga fue el último estilo musical latino en salir de Cuba.

Ciertamente, el contacto de Nueva York con la música del Caribe prosiguió a través de Puerto Rico (que había aportado la bomba y la plena como estilos musicales propios). Sin embargo, con excepciones como la de Rafael Cortijo, los músicos más relevantes procedían casi siempre de Cuba.

Pero los nuevos líderes musicales latinos en la década de los 60, como Ray Barretto, Johnny Pacheco y Eddie Palmieri, habían nacido ya en EE.UU. Debido a esta circunstancia, su lenguaje musical tenía un fuerte acento neoyorquino, del que el jazz era un componente importante. Álbumes como *Justicia* (1969), de Eddie Palmieri (un pianista influido por Mac Coy Tyner), ilustran los nuevos conceptos musicales latinos en Nueva York.

En esta etapa surgió el bugalú, el primer estilo latino producido en una metrópoli estadounidense. De su implantación fue protagonista principal el trombonista Willie Colón. Por una fusión todavía mayor apostaron los percusionistas Mongo Santamaría y Ray Barretto, que incorporaron a la música latina, teñida de jazz, formas populares procedentes del blues (rhythm-and-blues y soul). Carlos Santana lo haría con el rock.



Stan Getz, Machito, Mario Bauzá y Charlie Parker.

SEXTO SOLISTA: BOSSA NOVA

El distanciamiento político con Cuba motivó que los grandes medios de comunicación y entretenimiento estadounidenses que controlaban el mundo del disco prescindieran de la música cubana. Las compañías discográficas desplazaron entonces su atención hacia Brasil. En este contexto surgió el boom de la bossa nova, cuando en 1962 saltó a los primeros puestos del éxito popular el álbum *Samba Jazz*. Stan Getz encontró en el ondulante y relajado ritmo brasileño un molde idóneo al que acoplar el sonido flexible y cálido de su saxo. Numerosos músicos de jazz harían su propia versión de los nuevos temas que, inspirados en la estética cool, iban surgiendo de la inspiración de un reducido grupo de músicos cariocas (encabezados por Antonio Carlos Jobim). Como observa Berendt, "los ritmos brasileños son más suaves, más elásticos y blandos que los cubanos". Y añade: "La fascinación de las combinaciones de jazz con música cubana se encuentra en la tensión entre los dos, que crea poder, agresividad y explosividad. Las combinaciones de jazz y música brasileña fascinan por su suavidad y flexibilidad, una mezcla casi imposible de notar en sus ritmos, que crea elegancia y encanto" (op. cit., p. 551).

El mismo año de *Samba Jazz* se grabaron dos álbumes, dirigidos por Gary McFarland y Quincy Jones, que exploraban las posibilidades de la bossa nova en arreglos para *big band*. El pianista de la orquesta dirigida por Jones era el argentino Lalo Schiffrin, que se había incorporado a la escena neoyorkina en 1958.

La asimilación de la bossa nova por músicos de jazz de la West Coast resultó fácil, puesto que este estilo nació ya con elementos tomados del jazz blanco desarrollado en la costa oeste de EE.UU. a finales de los 40. Para Carlos Galilea, la bossa nova tuvo su caldo de cultivo en los locales abiertos en el barrio de Copacabana tras la Segunda Guerra Mundial, en los que se ofrecía una música de baile que pretendía ser internacional. Concretamente, "una mezcla de jazz y samba interpretada por pequeños grupos de piano, contrabajo, saxo y batería" (*Canta Brasil*, p. 45).

El catálogo de músicos de jazz que adoptó la bossa nova es extenso. Lo hizo Duke Ellington. Kenny Dorham compuso una *Blue Bossa*. Por su parte, Coleman Hawkins quiso reescribir con *Desafinado* un nuevo *Body and Soul*. Y cantantes emblemáticas como Ella Fitzgerald y Sara Vaughan dejaron que sus voces acariciaran los oídos con melodías brasileñas.

Una de las consecuencias de la popularidad de la bossa nova fue la llegada masiva de músicos brasileños a EE.UU. La cantante Flora Purim trabajó con Stan Getz, Gil Evans y, junto a su marido Airto Moreira, con Chick Corea. Con este último grabaron, en febrero de 1972, *Return to Forever*. El percusionista participó en el álbum de Miles Davis *Bitches Brew*, pieza angular en el desarrollo del llamado jazz-rock. Posteriormente se incorporó al grupo Weather Report. Otro brasileño, el pianista Sergio Mendes, se unió a Cannonball Adderley.

Al amparo de este interés por la música sudamericana, el saxofonista argentino Gato Barbieri comenzó su carrera estadounidense. En fecha más reciente, otro músico rioplatense, el bandoneonista y compositor de tangos Astor Piazzolla, representaría la aportación conceptualmente más avanzada de la música argentina urbana a los estilos de vanguardia, que cada vez iban siendo más de fusión, y que surgían o pasaban por EE.UU. Su *Tango Blues* es una muestra de la aproximación del tango contemporáneo a la música negra norteamericana. ■

(Concluirá en el próximo número)

Procedencia y cronología inaugural de la música latina en EE.UU. y vinculación entre los estilos musicales

