

*in'n*  
*OUT*  
in-fusiones de  
**jazz**

Julián Ruesga Bono (edición) - Norberto Cambiasso - Luís Clemente  
Luc Delannoy - Chema García Martínez  
Santiago Tadeo - Daniel Varela

NO SDO  
AYUNTAMIENTO  
DE SEVILLA

**ICAS,**  
SEVILLA INSTITUTO  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

**arte-facto**  
colectivo, cultura, contemporánea

Edita:  
arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea  
Colabora:  
ICAS, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.

arte-facto@telefonica.net  
www.parabolica.net  
Coordinación editorial: *Julián Ruesga Bono y Mac de Paz*  
Diseño y Maquetación: *Krates*  
Impreso en los talleres de Gráficas Tebas, Sevilla.

© de los textos los autores  
Depósito legal: SE 7820-2010  
ISBN: 978-84-614-5668-0

# Prologo



Cuando comenzábamos a trabajar en este proyecto conocimos el libro de David Morley, “Medios, modernidad y tecnología” (Gedisa 2008). En uno de los capítulos, Morley, refiere una anécdota que presenta como una historia apócrifa. En África occidental, en los años ‘60, alguien preguntó a un antropólogo, cómo se podía distinguir entre las tradiciones “vivas” de las danzas tribales y las que habían sido reinventadas instrumentalmente por el Estado local como atracciones turísticas. El antropólogo respondió que era relativamente fácil distinguir entre los dos fenómenos, pues todo dependía de si los trajes para las danzas llevaban cremalleras modernas o “tradicionales”, hechas con lazos de cuero y dientes de animales. En su opinión, dada su mayor comodidad, sólo los trajes que llevaban cremalleras modernas podían entenderse como parte de una tradición viva, mientras que el uso fetichista de las cremalleras supuestamente “tradicionales” (pero menos prácticas) hechas de cuero y dientes era claramente una indicación de falta de “autenticidad”.

Alguien sugirió que con este libro parecía que nos proponíamos observar algunas cremalleras del jazz contemporáneo. En cierta forma era cierto, no tanto por su supuesta “autenticidad” –una idea y término que no nos interesa- sino por su viva proximidad a nosotros. Queríamos detenernos en algunas cremalleras, que vivimos como propias y formando parte de nuestro *locus* cultural, pertenecientes al espacio cultural que habitamos y nos instituye como oyentes. Además, la anécdota que cuenta Morley nos prevenía de no confundir tradición con fosilización de herencias culturales, de alguna manera las tradiciones persisten por su dinamismo y su capacidad de adaptación al entorno que cambia, no por su museificación social.

Hemos querido enfocar diferentes zonas del jazz que nos interesan y queríamos que fueran observadas desde distintas miradas, desde puntos de observación diferentes. Para ello los autores, en cada capítulo, han tenido libertad para elegir el modo de encararlos y desarrollarlos. Aún en posibles discrepancias, las miradas que se proponen son miradas complementarias. Los diferentes capítulos son capas que, superpuestas, ofrecen una visión contrastada de la amplitud, extensión y variedad creativa del jazz contemporáneo. A la vez, nos hemos alejado de la idea del manual de referencias, pretendiendo un libro de información y debate que ofrezca diferentes perspectivas sobre temas históricos que constituyen al jazz contemporáneo. Es verdad que algunos espacios se solapan, es algo inevitable cuando se topografía una superficie, se secciona y fragmenta para después construir la representación general con las diferentes partes. Una labor que pensamos corresponde al lector; al fin y al cabo es el lector quien aún y selecciona la información para convertirla en conocimiento al construir su propia mirada.

En los '60, Glenn Gould hablaba del "escucha de nuevo tipo" como del sujeto primordial de la revolución cultural y musical que trajo consigo la grabación fonográfica y la radio. Las mediaciones tecnológicas son claves para entender la producción, difusión y recepción del jazz. Esto, sumado a que nació y se fraguó en un país con una compleja historia de interacciones multiculturales, ha hecho inevitable que se convirtiera en una música culturalmente promiscua y abierta a "lo otro", y al "otro", diferente.

Este libro muy bien podría haberse titulado: "Apuntes para *otra* historia del jazz", en él revisamos músicos y músicas que normalmente quedan fuera de las narrativas al uso o, a lo más, son reseñados como notas a pie de página o anécdotas exóticas en las historias del jazz norteamericano. Así, el libro revisa la "jazzificación" de algunas músicas y las transformaciones del jazz en su encuentro con otras músicas —a través de los músicos que la han hecho posible y los contextos que han propiciado estas operaciones. Desde la década de los '50, el desarrollo del jazz ha sido el resultado de diversas re-lecturas, a través de sucesivas y diferentes generaciones de músicos y audiencias, en su difusión por diferentes territorios geográficos y culturales. Este es nuestro punto de partida.

arte-facto, *Colectivo, Cultura, Contemporánea*

# In-fusiones de jazz

## Introducción

Julián Ruesga Bono

*Lo interesante, lo que nos cautiva es cómo el jazz responde a las condiciones cambiantes y los sonidos de un lugar concreto. Cómo una pieza de jazz es la intersección de muchas cosas diferentes para cada músico. Esa intersección es el presente, y cuando suena todo está ahí y no hay más que eso. Es, como todo presente, lo único que realmente podemos tener.*

Marcelo Cohen: notas en el CD “El Presente” de Luis Nacht

No le falta razón a Ted Gioia cuando califica al jazz como “el más glorioso de los híbridos”. Toda la historia del jazz está llena de intersecciones, encuentros y polinizaciones cruzadas con otras músicas. Desde su mismo origen ha estado marcado por el cruce y el mestizaje con las sonoridades y estilos más heterogéneos. “El más glorioso de los híbridos” fue el primero en viajar a la velocidad que la modernidad alcanzaba, lo que le facilitó el encuentro con otras músicas y adquirir un sentido evolutivo y heterodoxo que ha sido su seña de identidad durante todo el siglo XX. La grabación, si no del primer disco de jazz al menos del primer disco en donde aparece la palabra “jazz” en la carátula -exactamente: “jass”- fue en 1917; un 78 rpm de la Original Dixieland Jass Band que incluía dos títulos: “Livery Stable Blues” y “Dixie Jass Band One Step”. Dos años después, en 1919, la Original Dixieland Jass Band era contratada por el Hammersmith Palais de Danse de Londres y participaba en Francia en las celebraciones de la firma del Tratado de Versalles. Los discos de la banda fueron editados ya en 1918 en Inglaterra, Francia, España, Alemania e India y en 1919 grabaron en Londres con músicos ingleses para la discográfica Columbia. El jazz, que nació como una forma musical regional, muy vinculado a una comunidad, se volvió internacional en poco tiempo.

La difusión mundial del jazz se realizó a una velocidad sorprendente para la época. Consecuencia tanto del aumento de la influencia norteamericana en el mundo tras la Primera Guerra Mundial, como del desarrollo de los nuevos medios y tecnologías de la comunicación –sobre todo la radio y la aparición de la industria fonográfica norteamericana, que desde su inicio fue de carácter transnacional. Las nuevas infraestructuras en el transporte y las redes financieras internacionales también facilitaron la difusión de la música de jazz que, junto al cine, se convirtió en la aportación más influyente de Estados Unidos a la cultura internacional en la primera mitad del siglo XX. Ambos abanderaron el desarrollo y expansión de las industrias culturales y simbolizaron lo que se estaba conformando, en los años veinte, bajo el rótulo de cultura de masas. Tanto el cine como el jazz consiguieron suscitar la admiración de los amantes de las novedades en todos los países. Su rápida y temprana presencia internacional fue un precedente de lo que hoy llamamos *globalización cultural*.

Tal vez el jazz sea el género musical que mejor refleje la transformación de la cultura occidental a lo largo del siglo XX. Su nacimiento y desarrollo fue paralelo al de los sistemas de comunicación de la modernidad que han sido potentes agentes de cambio cultural. Gracias a ellos paulatinamente las músicas populares salieron de su aislamiento y comenzaron a interrelacionarse con otras músicas más allá de su vecindad inmediata. El jazz llegó a ser producto y causa de procesos y tendencias de amplio alcance, su desarrollo fue simultáneo al de los medios que lo facilitaron y su evolución se escribió en los discos. A través de los medios llegó a audiencias situadas mucho más allá de su punto de origen, de no haber sido así, seguramente, habría quedado reducido a ser una música folclorizada ligada a un territorio.

Por otro lado las innovaciones tecnológicas lograron una auténtica revolución en la percepción y la representación del mundo. No sólo se transformó la forma en que se realizaba la creación, también la forma en que las personas percibían el mundo y experimentaban las obras de creación. Las fuerzas que dominaban las artes populares, y empezaban a conformar la cultura de masas en los años '20, eran tecnológicas e industriales: la prensa, la cámara fotográfica, el cine, el disco y la radio. De todas ellas, la radio fue la que influyó de forma más directa sobre la música en un primer momento. Su capacidad para llegar simultánea-

mente a millones de personas, y hacer que cada una de ellas se sintiera interpelada como un individuo, la convirtió en un poderoso instrumento de información masiva y un valioso medio de difusión cultural. La radio permitió que un número teóricamente ilimitado de oyentes escuchara música a distancia. De este modo se convirtió en un instrumento privilegiado de expansión de la música. Pero lo más importante fue que transformó su función, la descontextualizó, al separar la ejecución de la audición y favoreció la escucha atenta individual. La historia del jazz es inconcebible sin ella.

A la vez, la velocidad y la capacidad alcanzadas por el transporte naval transatlántico facilitó el desplazamiento de productos, personas e ideas a través del océano. El jazz se extendió tanto a través del Atlántico como por el Pacífico y el Índico. Bandas de baile americanas, filipinas, rusas, británicas y japonesas marcaron un circuito extendido desde Kobe, Shangai, Manila, Singapur y Hong Kong hasta Kuala Lumpur, Bangkok, Colombo, Bombay y Johannesburgo, entreteniéndolo a comunidades de funcionarios coloniales y a élites nativas en los salones de baile de los hoteles o a bordo de los transatlánticos que comunicaban las ciudades portuarias más importantes del mundo (Atkins 2003, xv). Músicos como el pianista Teddy Weatherford trabajaron principalmente en las grandes ciudades portuarias de Asia, como Shangai y Calcuta, a mediados de los años '20 (Hobsbawm 1999, 213). En ese mismo periodo de tiempo, los músicos filipinos habían ganado cierta reputación como los músicos de jazz más capaces de la Costa del Pacífico. Tocando en salones de baile de hoteles en Kobe y Osaka, los filipinos pusieron el estándar de funcionamiento que inspiró a los primeros músicos de jazz de Japón; su reputación fue tal que recibieron los salarios más altos entre los no norteamericanos en los salones de baile y cabarets que animaban la vida nocturna en la Shanghai de entreguerras (Atkins 2003, xv). El filipino de origen español Federico Elizalde, ya en 1928, dirigía la orquesta *hot* del hotel Savoy de Londres, integrada por músicos de jazz británicos y norteamericanos.

La Primera Guerra Mundial marcó un punto y aparte respecto a la idea de Civilización Occidental mantenida durante el siglo XIX. En los años '20 el jazz representó el espíritu de la época y estuvo asociado a la idea de un cambio radical de las costumbres y hábitos cotidianos. El jazz era expresión de modernidad y progreso, valores sostenidos por las cla-

# Los claros del jazz

Luc Delannoy



Dos aproximaciones parecen adecuadas para pensar la transculturación y el mestizaje musical en el jazz. Un estudio analítico partiendo de una lista de temas pre-establecidos o bien recurrir a testimonios biográficos y musicales y de ahí descubrir tendencias que corren en nuestras sociedades. Al igual que en trabajos anteriores como *¡Caliente!*<sup>1</sup> y *Carambola*<sup>2</sup> me inclino por la segunda opción. Sus calidades son sus mismos defectos: no podemos pretender un rigor académico. A lo largo de unas viñetas, trataré de identificar y acotar unas ideas que considero fundamentales en cuanto a los temas de la transculturación y del mestizaje, con unas preferencias por *lo latino*. El propósito es encaminar futuras reflexiones, quedando retratos por esbozar, historias por escribir. Lo que es evidente, en el jazz como en cualquiera música, es la manifestación del deseo de reconocerse y de ser reconocido. Un deseo que nace con el impulso vital de la música, cada quien con su propia visión del mundo, viviendo en temporalidades y geografías a veces distintas.

## Viñetas musicales transculturales

*Las identidades se definen con trayectorias.*  
Michel Foucault

En su diario de viaje, cantando las ciudades fronterizas y refiriéndose a la ciudad de Tijuana, el guitarrista norteamericano J.J. Cale las cali-

<sup>1</sup> Delannoy, Luc. *¡Caliente! Una historia del Jazz Latino*. México. FCE. 2001.

<sup>2</sup> Delannoy, Luc. *Carambola. Vidas en el Jazz Latino*. México. FCE. 2005.



fica de *land of broken dreams*. Con la clave cubana de trasfondo: incisiva como una fatalidad pero cristalina como un sueño vivo –*Hey gringo, can you take us across the border?* La mayoría de estos sueños encallan en una playa interrumpida por un muro de paneles metálicos, símbolo del miedo, allí al extremo noroeste de la ciudad de Tijuana. Del otro lado, más sueños. El pianista McCoy Tyner soñando con su *Lady From Caracas*. Pero aquí, en Tijuana, como en Mexicali, los gringos vienen por implantes dentales baratos, medicinas baratas, cirugía plástica a buen precio y prostitutas de todas formas y tamaños, otros sueños, otras realidades. El sueño de huir de su realidad siempre estará vivo, de ambos lados del muro. Algunos años antes, el contrabajo Charles Mingus, de paso por la misma ciudad, relatando sus *Tijuana Moods*, entro también en un *Colloquial Dream*. Conversaciones furtivas entre trombón, saxofón, trompeta con sordina –*I am with the blues*– y el tremendo groove del contrabajo que mantiene vivas las esperanzas, *I always manage a change, even with the blues*. En las ciudades fronterizas todas las conversaciones se transforman en sueños y todos nos imaginamos del otro lado. “Una frontera, son muchas cosas y, a la propia vez nada, o son solo límites virtuales (y reales) dependiendo de que se trate. Cosa de humanos. Viéndolo desde la óptica de lo musical y lo cultural, una frontera apenas si es distancia, desinformación o ignorancia.” (Jorge Rocha.)

Al sureste de México, a unos pasos de una frontera discreta, casi anónima con Belice, Adrian Martínez con el *Garifuna All Stars Band* canta *Baba* en homenaje a sus ancestros garinagu expulsados por los británicos de las islas caribeñas San Vicente y Las Granadinas. Más al sur aún, en el pueblo de Punta Gorda la voz del veterano Paul Nabor se proyecta hasta las comunidades garífunas de Guatemala y la ciudad hondureña de Triunfo de la Cruzas. En un bar de Puerto Lempira, en La Mosquitia hondureña, a principio de los ‘80 me acuerdo haber escuchado *Jah Son of Africa* de U-Roy. Ecos africanos de una potente radioemisora de una isla, Jamaica, dirigidos a la cuenca del Caribe. Ecos africanos como se escuchan en la música de Thelonious Monk –sin el dub-. Con su piano, instrumento europeo por excelencia, Monk es el más africano y también más cubano de los pianistas estadounidenses del jazz. Vivía girando. Las estructuras melódica y rítmica de sus obras son claras y abiertas; establece un puente musical ideal entre los descendientes de los esclavos africanos

implantados en Estados Unidos y los llevados a América Latina. Monk también tiende un puente hacia la música clásica europea del siglo XX. Absorbió técnicas de la música impresionista tocando acordes “a la Ravel”, “a la Debussy”, al tiempo que improvisaba sobre armonías complejas. Por lo demás, es posible que haya estudiado la dodecafonía, así como a los discípulos de Arnold Schoenberg y Anton Webern, cuyas características principales son la brevedad y el silencio. Un silencio que se hace tan presente y sugestivo como en la interpretación de *Round Midnight* del pianista argentino Adrian Iaies<sup>3</sup>. La música de Monk un testimonio perfecto del resultado de una transculturación. *Bemsha Swing* –¡sin duda!– y luego con matices azerís, obsequio de Vagif Mustafa Zadeh.

Al tocar con el intérprete de kora Toumani Diabaté la composición *Jackie-Ing* de Thelonious Monk, el trombonista norteamericano Roswell Rudd realiza una síntesis socio-cultural excepcional; pero más allá de esta síntesis, más allá de la práctica que une instrumentos de distintas culturas, como él mismo muestra en sus recientes grabaciones con músicos mongoles, boricuas, *nuyoricans*, lo primordial en la música es el impulso empático de sus sonidos y silencios. Estos impulsos se revelan más fuertes que la tendencia occidental de querer descubrir todo, de excavar, etiquetar, catalogar y poner en discos y museos para completar la apropiación. Es legítimo preguntarse el propósito de una práctica musical que pretende grabar el testimonio musical de una síntesis socio-cultural fuera de su contexto original. ¿A que corresponde el deseo de realizar tal grabación? ¿Estaríamos aquí frente a una manipulación de sentimientos estéticos, a la producción en serie de postales musicales? No podemos olvidar que estas grabaciones, sin quitarles su mérito musical intrínseco, como tantas otras que reflejan encuentros culturales pasan por el filtro del gusto y del oído occidental, buscando una pureza sonora que es aséptica, esterilizada según algunos músicos y críticos, quitando “imperfecciones” que son las que le hacen moverse con *swing*. Son productos sin implicaciones sociales concretas. Acordémonos que muchas disqueras han iniciado una cruzada para limpiar las grabaciones realizadas antes de la era digital. Incluso en unos conciertos se preten-

<sup>3</sup> Aunque la presencia africana en la Argentina fue mínima, sus ecos difusos se perciben en el tango y la milonga. En México los tambores africanos resuenan en las cuerdas del huapango y del son jarocho.

# Jazz-flamenco azulado

Luís Clemente

Políglota y maravilloso lenguaje específico en la Babel de tribus musicales, el flamenco se toma unas vacaciones y conjuga con otras lenguas, naciendo desde esa ciudad infinita y espiral una música abstracta. La creatividad en el flamenco dejó de ser una historia de senderos que se bifurcan: no se crearon nuevos palos, estilos, pero sí nuevos sonidos... y es ahí donde destaca el jazz-flamenco, enhebrado en espectáculos, festivales y discos de diferente lustre. Las dicotomías, los sonidos engarzados, marcan las renovaciones en el flamenco, que dejó de crear en vertical para volcarse sobre hibridez horizontal. Es como si tanto esfuerzo técnico de flamenco les dejara agotados, sin ganas para abrirse: a los músicos flamencos les cuesta más introducirse en el jazz, el nuevo estilo debe más a los curiosos músicos de jazz que a los flamencos, por lo que el término correcto será jazz-flamenco, como gustosa rama jazzística, más que florido brote del árbol flamenco.

Un estilo azulado y azulado. También hay diferencias entre el aficionado; el de jazz, más desplegado, ha visto evolucionar más rápidamente, o ha escuchado más otras músicas. Bajo la marca de jazz latino y el ascenso del bilingüismo, se han visto nuevas yemas gracias al colaboracionismo, savia nueva. Cuando ese pulpo flamenco que dejó de ensimismarse extiende sus tentáculos, llega a rozar gemas y aerolitos, a la vez que al músico le cuesta menos entrar en el jazz o en el flamenco con naturalidad, parece que deja de ser cosa de francotiradores y ya se le ve la punta a este reciente estilo. Que hay vida más allá de Paco. Hoy es interesante motivo central de tesis doctorales y llegan a publicarse libros de partituras, transcripciones jazz-flamenco con DVD, recogiendo pie-

zas de consagrados, hasta hay uno con 65 partituras de varios artistas. Pero tampoco es oro toda la fusión que suena y a veces se convierte en careo, lo fronterizo sin confianza, estar de vuelta sin haber ida, incluso hay jazzistas que se sienten como universitarios en la primera cita con una camarera, cuando se meten en lo flamenco. Ya lo decía el batería Larry Martín: “El flamenco encaja muy bien con el jazz. Pero el jazz es una trampa, te pide mucho y te da poco...”

*Lo efímero.* Junto al eventual “intervencionismo” oficial, se halla el interés digno de recalcar por el flamenco que han demostrado algunas programaciones de jazz alentando a músicos de los dos campos para subir juntos al escenario. Festivales y seminarios promueven encuentros y pudimos ver al supercontrabajista Dave Holland con Pepe Habichuela y familia o a George Colligan componiendo por alegrías. O meter a Joe Henderson por bulerías. A Bobby McFerrin mezclando “El concierto de Aranjuez” y “Spain” sobre el piano de Chick Corea. O cuando en Montreaux Quincy Jones quiso producir a Camarón. Incluso ayer, en julio de 2009, Wynton Marsalis cerraba la edición del Festival de Jazz Vitoria-Gasteiz con una suite aflamencada (esbozada seis años antes como “De Cai a Nueva Orleans”) que contó con diálogo de pianos frente a Chano Domínguez y Tomasito replicando al top dancer, taconeo y claqué. Una de las más hermosas muestras de fusiones tuvo lugar en la Bienal del 92 a cargo del cantaor Enrique Morente y el percusionista norteamericano Max Roach, quien aportaba doce músicos (nueve percusionistas) de su banda M’Boom, mientras que Morente ponía de su parte catorce flamencos, entre los que se encontraban jóvenes renovadores como Raimundo Amador y componentes de La Barbería del Sur. Un proyecto enriquecedor, gitanos y negros frente a frente intentando mezclar esos dos lenguajes sin partitura, pero de una sola representación y sin plasmación discográfica... aunque su edición es uno de los proyectos del inquieto cantaor para 2011.

Las sucesivas escuelas alternativas han servido de fermento para el estilo, por ejemplo la labor del Taller de Musics, que se involucra en ambos campos y fomenta la fusión entre ellos; tuvo su antecedente en la Escola de Zeleste, en 1978. O el ciclo anual Seminario de Jazz y Flamenco del Teatro Central, con cursos y jams de reputados músicos; desde 1999 produce actividades didácticas y conciertos especiales, “Jazz viene del Sur”, con todos los maestros sobre el escenario dando frutos

como The New York Flamenco Reunion, “Cruce de caminos” y “Pasajes” del concierto de cierre de 2002. Un recuerdo al conciliador pionero San Juan Evangelista y no se puede olvidar la escuela de Gerardo Núñez, ni a productores como Trueba, promocionando por medio de Calle 54, tampoco han sido pocas las muestras del interés del sello Nuevos Medios por el género, al igual que lo ha manifestado Karonte.

Salpican títulos como *Flamencos en Nueva York* o *Manhattan de la Frontera*, de Gerardo Núñez y José Antonio Rodríguez, proliferan músicos comodines y esforzados. Instrumentistas titánicos que han engrandecido el término (hasta los grandes hallazgos conseguidos por Jorge Pardo y Chano Domínguez, con sobresalientes carreras que concordaron en un disco de versiones de Paco) impulsan además el baile abstracto, porque cuando la música se supedita al baile a veces se producen empeños interesantes... como el combo de Gerardo Núñez con Israel Galván o el ejemplo de Joaquín Grilo en el espectáculo “De noche”, donde bailaba sobre el trío Pardo-Benavent-Tino. El saxofonista publica discos frescos, salpicados por la improvisación, cada vez menos encorsetados, y el bajo de Benavent es un orgullo español: fichado en 1980 por Paco de Lucía para pasar toda la década con él, ha colaborado con Miles Davis y ha grabado mil y un discos, como el celebrado *Touchstone* de Chick Corea en 1982 junto a Paco de Lucía; con el algecireño llega la liberación de la guitarra, redefine todo un mundo, y entre 1981 –año en que publica el rompedor *Yo sólo quiero caminar-* y 1983 actuó junto a John McLaughlin, Al DiMeola y Larry Coryel, además de participar en discos de éxito de DiMeola y Corea.

### **Insólitos instrumentistas**

*Por necesidad.* Un pequeño detalle armónico, una subida de cuerda, un... los pormenores vanguardistas en la guitarra flamenca, su electrificación... ¡que no toquen la rosa!, decían, pero a la guitarra, que ha alcanzado un elevadísimo nivel técnico, se le pide ya algo más. Son muchos los guitarristas en este universo en expansión, donde orbita el sonido de Pat Metheny, que ha grabado con Vicente Amigo y Enrique Morente; hay que oír los hallazgos de Andrés Olaegui a la guitarra eléctrica en sus dos CDs, variando soleá, campanilleros, bulerías... pasa con

# Free Jazz y Música Contemporánea

## *Sobre la disonancia y la liberación de las Formas*

Daniel Varela

### **Terreno General (y observaciones puntuales)**

La improvisación asociada al jazz tiene elementos característicos. De las iniciales escalas de blues, los estilos derivaron en mayor complejidad y desarrollo instrumental. A partir de una melodía o de una canción, las modificaciones realizadas por los instrumentistas en los solos llevaban a territorios nuevos para luego retornar al hogar conocido de la melodía inicial. Los desvíos melódicos, las notas ajenas a la armonía original, las variaciones rítmicas de un tema, el agregado de adornos, o en las formas de jazz ulteriores, la sustitución armónica (el uso de acordes con notas comunes y a su vez las melodías o notas de paso derivadas de éstas variantes) abriría nuevos mundos.

Hasta aquí hablamos de algunos de los elementos constitutivos del jazz, de su posible esqueleto. Si se trata de jazz de New Orleans, Swing, Be Bop, Cool o Modal –por sólo citar algunos estilos– pareciera que el funcionamiento nuclear no es muy diferente. Los musicólogos dedicados a establecer estas diferencias de estilo seguramente discreparán, pero no parece descabellado pensar que –resumidos a una mínima expresión– hablamos del jazz como una estructura básica de tema (forma canción o melodía-estribillo) –improvisación y retorno al tema. Después de todo, ¿qué es el jazz?

Para responder a esto y vincularlo con el título de nuestro escrito debemos estar atentos a otros desarrollos musicales del siglo XX y allí conectaremos estos dos enormes territorios. En lo que toca al desarrollo del jazz, se han manifestado –a poco de sus inicios– intereses en cruzar

descubrimientos musicales de distinto origen para enriquecer la creación. Para los gustos más populares, son emblemáticos los ejemplos de la *Rhapsody in Blue* (1924), de George Gershwin y el *Ebony Concerto* (1945), de Igor Stravinsky, compuesto por encargo del clarinetista Woody Herman e interpretado por Benny Goodman. Entre muchos otros ejemplos, la influencia de la música clásica aportó en éstos casos colores instrumentales (por ejemplo orquestales) y cierto sentido armónico, más allá del blues expandido, hacia algunos aspectos del Romanticismo y el Impresionismo. Por otra parte, la organización de las voces instrumentales o el contenido de los solos en el jazz podría fertilizarse a través de un mayor conocimiento de la “gran música de occidente”; situación que de igual forma llamó la atención de los compositores a lo largo de décadas en numerosos países. Por sólo citar dos ejemplos de las primeras décadas podríamos mencionar la fascinación que sintieron por el jazz Darius Milhaud tanto como el pionero del dodecafonismo en Argentina, Juan Carlos Paz.

Justamente, la emancipación de la disonancia surgió en la composición de origen académico y fue una de las mayores revoluciones en la historia de la música. El Romanticismo tardío necesitó de armonías cada vez más expandidas y derivativas (con el uso de acordes ampliados o modulaciones a tonalidades lejanas y con desbordes de los esquemas formales del clasicismo). Las músicas de Brahms, Bruckner, Wagner, Liszt, Busoni o Mahler abonaron el terreno para lo que Schönberg, Berg y Webern concretarían sólo unos pocos años más tarde. La abstracción de las formas clásicas –aún usadas en el Romanticismo– fue llevada a extremos visionarios como en las *Sechs kleine Klavierstücke, Opus 19* (1911) de Arnold Schönberg y su “lógica consecuencia”, las *Fünf Stücke für Orchester Op.10* (1911) de Anton Webern. La revolución iniciada por el atonalismo libre primero y el dodecafonismo más tarde llevó a la música a un territorio hasta entonces inexplorado y permitió concebir una organización de los sonidos imposible de pensar en épocas del Clasicismo – y aún indigestas para la mayoría de los habitantes de nuestro planeta.

El jazz entonces no estuvo ausente a la hora de las influencias mutuas con otros géneros musicales. Tampoco la composición de música contemporánea fue ajena a la fascinación por el jazz mientras evolucionaba hacia formas de creación más abiertas en los años cincuenta, sesenta y setenta. Así, el jazz y la música de origen académico comenzaron a cru-

zarse de modo más fecundo. Podría decirse que el aspecto quizá más sobresaliente en ese cruce de caminos es el concepto de improvisación. Aquella vieja idea de una serie de variantes espontáneas a partir de un tema o melodía se hizo más compleja en la medida que pudo hacerse abstracción de ése concepto. De sus orígenes en el jazz - aunque, como bien reconociera Derek Bailey (1) hay improvisación en tradiciones tan diferentes como el Barroco, el Flamenco o la música de la India -, la improvisación se cruzó con la disonancia surgida de la música contemporánea a medida que transcurría el siglo XX. El territorio común fue el de la creación espontánea, sujeta a mayor o menor grado de determinación y el campo de pruebas fueron la composición académica (en realidad, sus márgenes más radicales) y el “jazz” que, cada vez más lejano de la tradición, tomaría dimensiones visionarias en el universo free y sus variantes como las llamadas *música total*, *improvisación no-idiomática*, *composición instantánea*, “*insect music*” y tantas otras.

La abstracción de la música contemporánea permitió formalizar algo que el jazz hacía intuitivamente. Con los ojos de la composición, el sonido ya no sería tan primario como en la vieja New Orleans y también el jazz podría beneficiarse de organizar (quizá de modo más crudo) su materia prima sonora. Si tomamos los sonidos como objetos físicos capaces de ser organizados, puede haber una diferente consciencia para componer, así sea espontáneamente. Mientras que en el jazz más convencional (sea éste una banda de “swing” hasta el *moderno jazz* neoconservador de los años ochenta – Wynton Marsalis por caso - se trata de una *gimnasia* de reglas armónicas y escalísticas; el jazz de la era *free* devino en el más ancho campo de una música improvisada hasta prescindir del término “jazz”. Mientras tanto, la música de origen académico desarrollaba experimentos móviles gracias al azar promovido por John Cage, la escuela de Nueva York y los europeos surgidos del circuito de Darmstadt en los cincuenta y sesenta (2). Los parámetros musicales de frecuencia (altura de sonido, registro), intensidad, timbre y articu-

1 Bailey, D: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. Moorland Publishing. Ashbourne, 1980. Se trata de uno de los primeros libros sobre improvisación libre. En él, Bailey recurre a un análisis de estilos de improvisación en diferentes tradiciones musicales, incluso el rock.

2 Heffley, M: *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention Of Jazz*. Yale University Press. Yale and London, 2005. Reciente trabajo del musicólogo norteamericano discípulo de Anthony Braxton. Heffley vivió en Alemania durante un período que le permitió entrevistar a gran parte de los protagonistas de free jazz europeo y documentó la evolución del género en la Europa de los años sesenta en adelante.



# Como un enorme sí

## cuando el jazz europeo alcanzó su mayoría de edad

Norberto Cambiasso

*Pero la vida de cualquier sociedad presenta una infinita variedad de preocupaciones microscópicas, cada una de las cuales, como una célula, está codificada con las características definitorias del organismo social completo. El fenómeno del jazz soviético es una de ellas.*

S. Frederick Starr

*Por estos tiempos los europeos tuvieron dos experiencias históricas de algún modo paralelas a aquellas afroamericanas de la pérdida de la cultura original y la adaptación a una nueva: se autodestruyeron como poderes mundiales en sus batallas entre sí y con América, y se reorganizaron bajo la sombra americana. Como los afroamericanos, cuando se volcaron a la improvisación libre para dotar de significado a su propia historia y a su nuevo presente, estaban inspirándose en las ruinas y despojos internos y externos...*

Mike Heffley<sup>1</sup>

### **“Un fantasma recorre Europa”: La disolución de los imperios coloniales**

“Iluminismo es el abandono que hace el hombre de su minoría de edad”, respondía el filósofo Immanuel Kant cuando le preguntaban sobre aquella época que la nuestra tan injustamente desprecia. Y agregaba: “Minoría de edad es no poder servirse del propio entendimiento y necesitar de la tutela de uno ajeno.”

<sup>1</sup> Las citas pertenecen a S. Frederick Starr. *Red & Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union*. Oxford University Press, Oxford, 1983, p.18 y a Mike Heffley. *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz*. Yale University Press, New Haven, 2005, p.286. Todas las traducciones del inglés y del francés nos pertenecen.

Varias décadas le llevó al jazz en Europa acceder a su mayoría de edad, liberarse de los viejos dogmas genéricos, de la imitación compulsiva de los modelos norteamericanos. Cuando lo hizo, a partir de la segunda mitad de la década del '60, su emancipación fue tan radical que terminó por convertirse en otra cosa, irreconocible, intolerable para los tradicionalistas a ultranza: la improvisación libre.

Puede que la historia del jazz europeo hasta entonces, salvo honrosas excepciones como la del guitarrista gitano de origen belga Django Reinhardt, careciera de distinción. Y aún así, el surgimiento de una música de raíz continental, aunque respetuosa a su vez de las idiosincrasias regionales, se encuentra indisolublemente ligado a las condiciones históricas de la Europa de posguerra.

Una Europa que no acababa de recuperarse de las heridas que supo infligirse a sí misma en las dos grandes guerras y se encontraba ya dividida por la escalada de otra guerra fría que la rebajaba a mero rehén de los intereses de dos flamantes superpotencias. Que incluso debía asistir, perturbada y confundida, al desmoronamiento de su imperio colonial y a la transformación de sus venerables sociedades por las fuerzas opuestas pero complementarias, igualmente ajenas, de la soviétización y la americanización. Una Europa, en fin, que al promediar la década del '50 entraría en un estado de ansiedad generalizada a ambos lados de la cortina de hierro.

En Europa occidental los poderes coloniales presenciaron cómo de la noche a la mañana se desmoronaban sus orgullosos imperios de ultramar en Asia y en África al calor de los movimientos independentistas, de las guerrillas de liberación nacional y del costo que sus propias sociedades debieron pagar por su participación en el esfuerzo contra Hitler y sus aliados.

Holanda tuvo que conceder la independencia de Indonesia en 1949, decretada unilateralmente por el líder nacionalista Sukarno cuatro años antes. Bélgica abandonó apresurada y desastrosamente el Congo en 1960. Después de la derrota de Dien Bien Phu en 1954 ante las tropas comunistas de Ho Chi Minh, Francia lograría escapar del pantano de Indochina gracias a la generosidad (y a la estupidez) de su principal protector y financista: Estados Unidos. Sólo para enterrarse unos meses más tarde en una insurrección argelina que acabaría con la Cuarta República, sometería a la sociedad francesa a un trauma de grandes proporciones y allanaría

el camino para la aventura presidencialista del general De Gaulle y su plan de reconstruir la perdida grandeza del país galo en clave europea.

La proverbial flema inglesa se las ingenió para mantener las formas a medida que el sur asiático (Pakistán, Birmania, Ceylán y la India en particular) y Oriente medio (Palestina, Irak) se sustraían a su dominio colonial. Pero perdería definitivamente la compostura con el papelón de Suez (compartido con franceses e israelíes) en 1956, cuando el coronel egipcio Gamal Abdul Nasser nacionalizara el canal y, gracias a la presión de Estados Unidos, sometiera al imperio más formidable de antaño a una humillación desconocida hasta entonces.

Acontecimientos en apariencia lejanos que tendrían consecuencias considerables en sociedades muy distantes del optimismo de comienzos de los '50, cosa que sumada a la incipiente modernización bajo la influencia norteamericana, las conduciría por el camino de una creciente politización a finales de esa misma década.<sup>2</sup> Más importante aún, las heridas (pos)coloniales y el fantasma de la americanización a ultranza se conjugarían para la búsqueda gradual de alianzas y soluciones de carácter continental.

## Políticas de la guerra fría

Más allá de la coyuntura histórica europea, serían las transformaciones revolucionarias del jazz afroamericano -gracias a la confluencia del movimiento por los derechos civiles, la guerra fría y el anticolonialismo- las que terminarían por allanar el camino hacia un jazz continental autónomo. Como bien señala la crítica Ingrid Monson:

<sup>2</sup> Dos muestras de la persistencia del tópico de la descolonización en la década siguiente, fascinada por los movimientos tercermundistas y dominada por las controversias en torno a la guerra de Vietnam. Los provos holandeses celebraron en 1965 varios happenings de protesta en torno a la estatua del general Van Heutz, supuesto pacificador de la Indias Orientales (Indonesia) y, por ende, símbolo insigne del más rancio imperialismo holandés. Un año más tarde, la *London School of Economics* (LSE) viviría uno de los conflictos más intensos y prolongados de la breve estación del radicalismo estudiantil británico. ¿La razón? El nombramiento inconsulto de Walter Adams como director, un hombre asociado al gobierno racista de Rhodesia (actual Zimbabwe). El conflicto se extendería hasta 1969, con varios arrestos, algunos profesores expulsados, la Escuela cerrada durante un mes y una especie de LSE en exilio durante ese periodo. Sobre el primer acontecimiento cf. Richard Kempton. *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt*. Autonomedia, Brooklyn, NY, 2007. Sobre el segundo, David Cauter. *The Year of the Barricades: A Journey through 1968*. Harper and Row, New York, 1988 y Dennis Dworkin. *Cultural Marxism in Postwar Britain: History, the New Left, and the Origins of Cultural Studies*. Duke University Press, Durham, 1997.

# Jazz electrónico

Santiago Tadeo



El jazz electrónico tiende a camuflarse bajo otras apariencias dominantes, es un gen recesivo que sólo se manifiesta en raras ocasiones, pero que puede vivir y desarrollarse en todo tipo de climas y coordenadas sonoras. Aparece en cualquier parte y hasta es posible que sus autores renieguen de él, lo nombren de otra manera o, directamente, ni lo nombren. En definitiva, el jazz electrónico, salvo excepciones de las que hablaré, es un estilo esquivo, inexistente en la práctica, ese amigo que pasa desapercibido en las fiestas. Es el hermano pequeño y mocoso del jazz, el primo freaky y asocial de la electrónica, paradigma de la fusión y, al mismo tiempo, el fenómeno opuesto a la fusión. Es contradictorio, inconstante, camaleónico, ignorado cuando no denostado y, sin embargo, apasionante, hasta el punto de merecer un capítulo en este libro que tienes entre manos.

## Definición

Definir un estilo es siempre una tarea complicada, máxime cuando ésta rara vez deja satisfecho al lector, dado que, en el mejor de los casos, sólo sirve como aproximación. En lo que respecta al jazz electrónico, todavía no existe ninguna enciclopedia musical que proponga una definición, ni tampoco tengo constancia de la existencia de alguna obra perteneciente al ámbito académico que ofrezca una definición. El objetivo de este primer apartado es trazar un perfil que sea lo más satisfactorio y completo posible, de tal manera que el lector sepa a qué me refiero cuan-

do hablo de jazz electrónico, qué movimientos, tendencias y, en definitiva, qué música acepta esa etiqueta estilística. Es posible que la mayor tentación sea acotar, restringir al máximo posible el concepto de nu-jazz para que el lector se haga una idea lo más clara posible de en qué consiste el estilo. Pues bien, precisamente por eso será mejor confesar desde el inicio que mi objetivo es justamente el contrario, ofrecer una panorámica lo más amplia posible de la escena, demostrar que se encuentra en los lugares más insospechados, aunque sea para llegar a la conclusión de que no existe una escena denominada jazz electrónico, dicho esto sin ánimo alguno de provocar. El estilo, en cambio, sí es una realidad, pero dado que se presenta con los más variopintos disfraces, el reto será reconocerlo, catalogarlo, explicarlo, detectar su alcance, sus inesperadas mutaciones y los recovecos en los que se esconde.

Empecemos el viaje con una presentación obvia: el jazz electrónico consiste en la fusión de jazz y electrónica. A partir de aquí, evidentemente, podemos y debemos añadir precisiones, acotaciones y capas de complejidad. Para empezar, afirmo que el jazz electrónico puede manifestarse aún en ausencia de uno de los dos elementos, sin que haya jazz o electrónica, y tampoco digo esto con ánimo alguno de provocar. Ahora bien, son excepciones, y se habla estrictamente de nu-jazz cuando se dan cita los dos lenguajes. Por otra parte, rara vez escuchamos una integración perfectamente equilibrada de ambos estilos (entre otros motivos, porque la perfección matemática y el arte son conceptos reñidos), sino que suele predominar uno de ellos. Eso ocurre por una razón principal que nos lleva a la primera particularidad del estilo: al jazz electrónico se suele llegar desde el jazz o desde la electrónica, pues el término medio sólo excepcionalmente funciona como punto de partida. Lo que implica que la música que nos ocupa pertenece al mismo tiempo a la escena jazzística y a la escena electrónica, se desarrolla paralelamente en ambas, casi siempre de manera independiente, como si una vertiente ignorara la existencia de la otra, y eso resulta tan atractivo como descorazonador a la hora de afrontar un estudio de este tipo. Es una ilusión pensar, si manejamos criterios exclusivamente artísticos, en la existencia de una escena mixta a medio camino entre el jazz y la electrónica. Sería muy bonito sí, pero no encuentro argumentos para defender una idea así, de modo que, cuando en adelante me refiera a la 'escena nu-jazz', lo haré o bien por cuestiones comerciales, como marca que ayuda a vender dis-

cos, o por motivos de sencillez. Esta característica complica notablemente el estudio del estilo, pues debe ser analizado por duplicado: fijándonos en sus manifestaciones desde el lado electrónico y en las contemporáneas del lado jazzístico.

El lector que se conforme con una presentación más o menos clara puede pasar directamente al siguiente apartado, pero quien no tenga miedo a una generosa dosis de confusión, está invitado a seguir leyendo. José María García Martínez, periodista de *El País* y de la revista *Cuadernos de Jazz*, ofrece una definición del estilo: “se habla de ‘Nu Jazz’ como género desde los años noventa, refiriéndose a un complejo sonoro que hermana las texturas del jazz ‘acústico’ (*be-bop*, *hard bop*, *cool-jazz*) con el ‘funk’, la música electrónica y la improvisación más o menos libre (*free jazz*). Lo que también se conoce como ‘electronic jazz’ (*electro-jazz*, *e-jazz*, *jazztronica*), ‘jazz house’, ‘phusion’, ‘future jazz’, ‘acid jazz’ o ‘groove jazz...’<sup>1</sup>. García Martínez, además de sumirnos en un proceloso mar de términos, cuestión que precisamente por eso protagonizará el siguiente apartado, ejemplifica la definición de nu-jazz desde el lado jazzístico. Vemos que aparecen el funk y la improvisación (“más o menos libre”), pero se aventura a enumerar estilos de jazz acústico, los tres presentes en las propuestas jazzísticas de nu-jazz, pero obviando otros igualmente influyentes, como el post-bop, el jazz modal, el free-jazz o incluso el swing de los años ‘30, pues hasta existe una bien nutrida corriente de nu-jazz swingueante que podría ser considerada como subestilo, el nu-swing (véase la compilación *Electro Swing*, editada por Wagram Music en el 2009). De hecho, no hay ningún estilo del jazz “tradicional” que no tenga su equivalente electrónico, y no son el bebop, el hard bop y el cool-jazz los principales. Eso sí, introduce dos datos muy valiosos, que son la situación temporal, “los años noventa”, y el concepto de “textura”, pues muchas veces el componente jazzístico de los temas de nu-jazz, especialmente en los pertenecientes a la vertiente electrónica, es la exploración de la textura, la presencia de determinados timbres de la trompeta, el pulso rítmico del contrabajo o del piano, esto es, una atmósfera de jazz más que jazz propiamente dicho. Por último, no puedo estar de acuerdo con la inclusión de acid jazz como posible denominación, pues ese es otro estilo

<sup>1</sup> Extraído del programa de mano asociado a la serie de conciertos *Jazz A L'Ivam*, titulada “Nu-Jazz”, que tuvo lugar de Octubre a Noviembre del 2007.

# El jazz en 2010

## Informe de situación

Chema García Martínez

*La verdadera tradición del jazz es la innovación*

Stefon Harris

Fue un “erese una vez que se era” en un lugar de la Alcarria, que un ciudadano de espada al cinto alzó su voz, con el permiso de la autoridad competente, contra lo que, a su entender, no era jazz, sino otra cosa. Un suceso que el lector conoce por haber dado la vuelta al mundo, y vuelta, hasta devenir en modelo de lo que los comunicólogos definen como un “fenómeno mediático”: “espectador denuncia a un festival de jazz”.

La escena inédita/insólita/digna de un film de los Hermanos Marx, vino a escenificar un cisma que algunos pretenden ignorar, en su mirar a otro lado, y si antaño fueron Eddie Condon y su legión *pre-neocon* lanzando sus naves en contra del infiel *bebopper* (“el bebop no es jazz”, dijo Louis Armstrong), ahora es Wynton Marsalis, trompetista, compositor y máximo responsable de la vuelta a los “viejos-buenos tiempos del jazz”, quien, como se sabe, tuvo el gesto de donar su colección de discos al espectador que, con su gesto, generó un verdadero terremoto.

Lo que es jazz y lo que no lo es. Aquí no hay compañerismo que valga. Desde su despacho del “Jazz at the Lincoln Center” en pleno corazón de la Gran Manzana, Marsalis blande la enseña del “verdadero jazz”. Se habla del trompetista como el “salvador de las esencias”, lo que podría ser cierto si no fuera porque, en tiempos como los presentes, nada es lo que parece y todo parece moverse conforme a reglas de incertidumbre que no resultan sencillas de comprender ni interpretar. De tal suerte que hoy, el más conservador de los “revivalistas” puede abrir eventualmente las puertas del piso a las vanguardias que han sido y son, y tampoco nos

deberá extrañar si acudimos a un recital de “avant garde” y suenan Louis Armstrong o Jelly Roll Morton, en versión no literal, por supuesto.

En tiempos como los presentes, las corrientes del jazz se distinguen menos por su contenido estético que por la audiencia que acude a los conciertos y enhebran las distintas tribus urbanas. Quienes escuchan a Larry Ochs (pongamos que hablo de Sigüenza) pero nunca a Wynton Marsalis y quienes lo contrario. Las diferencias de criterio confluyen en el común denominador de la idea preconcebida. Con la Iglesia hemos topado.

## **El nuevo mesías**

El jazz de la posmodernidad obra a partir de materiales de segunda mano combinados entre sí para producir un espejismo de novedad. La era de los “ismos”, también en el jazz, es cosa del pasado. El músico de jazz del 2010 ha renunciado a pensar en futuro. Su mundo es el presente hecho carne musical en un pasado en el que todos, vanguardistas o no, se reconocen.

El jazz del siglo XXI es una música sin ideologías ni líderes. Una manifestación artística atomizada perfectamente inocua y absolutamente alejada del espíritu promiscuo que definió las décadas precedentes. Su grado de influencia en la opinión pública es dramáticamente limitado. En 2010, el jazz, es solo eso: música.

*¿Por qué ha de haber siempre una “Gran Voz” conduciendo al “rebaño”: “músicos de jazz, diríjense al pasillo nº 2”?. Para algunos puede que ese sea el camino más fácil, para mí, desde luego, no lo es. En mi opinión, lo que ocurre en este momento es que no hay una, sino muchas “grandes voces” circulando por los circuitos del jazz. Estoy yo mismo y Herbie Hancock y Wayne Shorter... lo que ha cambiado es el método. Ahora, no creamos sobre el vacío, por así decirlo, sino que primero examinamos cual ha sido nuestra respectiva contribución a la historia de la música y, a partir de ahí, buscamos una posible nueva dirección. Lo que está claro es que los días de la “Gran Única Voz” son cosa del pasado. Sirvieron a su propósito permitiéndonos acceder a los demás a un importante caudal de información, y ya está.*

Ron Carter

Cuanto hoy se escucha sobre los escenarios del jazz viene determinado por las dos revoluciones que han sacudido los cimientos del género



en los últimos años, aún cuando su alcance real aún se nos escapa en su verdadera dimensión. La primera, acaecida en los años ochenta, elevó la figura del joven Wynton Marsalis a la del nuevo mesías para una generación de intérpretes cuya propuesta conservadora en lo musical encontró el acuerdo cómplice la industria discográfica y el de cierta crítica. Sin embargo, la aportación de Marsalis va más allá de sus más que obvias habilidades instrumentales y el soporte ideológico tras las mismas, sustentado en las teorías del periodista y crítico musical Stanley Crouch. No resulta descabellado decir que la aportación del trompetista a la historia del jazz es equiparable a las de Louis Armstrong o Charlie Parker. Marsalis ha hecho algo que nadie ha hecho antes: transformar el pathos de esta música.

En última instancia, la música de Marsalis es la consecuencia directa de un jazz huérfano de líderes carismáticos. En ella, el peso de la ejecución se traslada del creador, en su acepción más amplia, al intérprete entendido el primero como quien obra a partir de materiales ajenos, tal y como viene ocurriendo en la música europea de concierto desde hace un siglo. Si el jazz ha seguido una línea evolutiva clara y meridiana desde su fundación y hasta nuestros días, fundada en el libre albedrío del creador (el “cómo” de la interpretación por encima del “qué” se está interpretando), Marsalis parece haber roto esa línea, en su empeño de considerar la propia historia del jazz como un bien a preservar y difundir con el mismo respeto y dedicación que los clásicos dedican a lo suyo. Desde su perspectiva, el “qué” resulta tan importante, sino más, que el “cómo”.

Más paradojas: el enemigo público nº 1 de los músicos de vanguardia cuenta con un apoyo social infinitamente superior al de la mayoría de quienes se reivindicán a sí mismos como “músicos de su tiempo”. Marsalis enseña el jazz a quien no sabe. A los suyos, los “afro-norteamericanos”, les muestra el camino para recuperar el orgullo de raza a través de su creación más preciada: el jazz. Gracias a sus desvelos, nuestra música cuenta por vez primera en su historia con un “ministerio” dotado con todos los equipamientos imaginables. Su imagen choca con la norma entre los músicos de jazz: Marsalis calza corbata y traje *Prêt-à-porter*. John Zorn, que sería su contrapartida desde el “lado oscuro de la fuerza”, no sale a la calle sin su uniforme de guerrillero urbano cuidadosamente arrugado. El portavoz del “off jazz” y la alegre mezcolanza de géneros, toca su música en locales de aforo reducido para un público

# Apéndice

## Jazz en español

### *Bibliografía de las escenas locales*

Julián Ruesga Bono

Los libros sobre música en general y sobre jazz en particular no sólo suponen un valioso recurso pedagógico y un importante canal de difusión de la propia música; también representan para los aficionados una ventana que nos permite conocer las ideas que conforman los universos creativos de los músicos y los mundos y contextos desde donde la música toma forma. Cada día es más abundante la bibliografía en español sobre el jazz, tanto traducciones de libros escritos en otras lenguas, inglés fundamentalmente, como libros de autores hispanohablantes. Toda esta información permite contrastar opiniones y perspectivas sobre esta música, multiplicar los focos de observación y romper tópicos que desbloqueen esos espacios comunes en los que a veces parece que nos instalamos al hablar del jazz.

En la bibliografía a disposición del aficionado empieza a haber un número ya importante de volúmenes dedicados a las diferentes escenas nacionales de los países castellanoparlantes, en los que se muestra la historia del jazz y sus protagonistas. Junto a trabajos puramente descriptivos, se han publicado otros que prestan especial atención a los desarrollos del jazz atendiendo los contextos sociales, culturales, estéticos y musicales particulares de estos países. Unos pocos han mostrado interés por su circulación pública, enfocando al público de jazz y a músicos poco conocidos, contextualizando esta música dentro de procesos más amplios de modernización y mundialización cultural.

Naturalmente el mayor volumen de información sobre músicos hispanos es el aportado a través de las publicaciones dedicadas al Jazz Latino. Al fin y al cabo es el género más antiguo, y extendido, y muy relacionado con el *mainstream* norteamericano. Uno de sus focos ha

sido, y es, Nueva York. Hablar del jazz sin valorar la interrelación y las aportaciones de los músicos caribeños, o los fuertes vínculos establecidos por músicos cubanos y puertorriqueños con los músicos del *be bop*, es difícil. Uno de los primeros textos escritos en español donde se trata la influencia cubana en el jazz norteamericano es el artículo del etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz, “Saba, samba y pop”, publicado en el *Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Cultura*, en la Habana en 1950. La visita a La Habana del musicólogo norteamericano Marshall W. Stearns y las conversaciones mantenidas con él le sirven al autor de pretexto para reflexionar sobre la música cubana y su difusión e influencia fuera del país, en especial su relación con el *bop* neoyorkino. Este artículo se reeditó años después en una recopilación de artículos cortos de Fernando Ortiz, el libro *Etnia y Sociedad* (Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1993), con un nuevo título, “La influencia afrocubana en el jazz norteamericano”. Aunque este texto es el único del libro dedicado al jazz, la recopilación de artículos, además de una excelente introducción al trabajo de Fernando Ortiz, reúne una colección de textos que tratan diversos aspectos del desarrollo de la cultura afrocubana y los diferentes cruces que la han conformado: diversidad cultural y étnica de los esclavos africanos, instituciones, fiestas, cultura cotidiana, instrumentos musicales, sonoridades, rituales, vida social, religiosidad, transculturación mulata, etc, una especie de arqueología de los basamentos socio-culturales de la música cubana y el posterior jazz afrocubano.

El musicólogo inglés John Storm Roberts fue de los primeros estudiosos en interesarse por este tema e investigarlo en profundidad. Dos de sus libros han sido traducidos al español. En 1978 se editó en Buenos Aires *La música negra afroamericana* (Editorial Víctor Lerú) y en 1982 EDAMEX editó en México otro volumen, *El toque latino*. En ambos libros el autor pone de manifiesto la importancia de las aportaciones de las músicas caribeñas al jazz y sus afinidades a través del sustrato africano común compartido por ambas y propone que los ingredientes hispanos en el jazz inicial de Nueva Orleans son más importantes de lo que se ha considerado y uno de los motivos de la facilidad de mezcla posterior entre las músicas caribeñas y el jazz. En *La música negra afroamericana*, Storm Roberts expone un panorama general de la riqueza sonora y la complejidad de formas musicales de África y la diáspora africana, mostrando el peso de su presencia en el jazz, el blues, el son, la

salsa, la samba y en otras músicas. En *El toque latino*, ofrece una mirada novedosa sobre la enorme importancia de la influencia latina en la música popular norteamericana. Del merengue a las grandes tradiciones de la salsa pasando por el cubop, plantea una exhaustiva revisión de la importante contribución de los ritmos latinos a la música norteamericana. Con los años se ha convertido en un libro de referencia. Está lleno de información bien documentada sobre la música latina y su influencia en la música norteamericana y proporciona información sobre el desarrollo de estos géneros en sus países de origen. Hay otro libro de John Storm Roberts, no traducido al español, *In Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today*, (Schirmer Books, 1999) en el que Roberts investiga y narra la historia del jazz latino y los músicos que lo han hecho posible. A través de una detallada revisión de documentos históricos (periódicos, revistas, hojas promocionales de las discográficas, etc.), Roberts ofrece un claro relato crítico de la polinización y cruce de la música de baile latina y el jazz. Repasa las principales tendencias y los encuentros más importantes de los últimos 120 años: el ragtime, el tango, la rumba, el cubop, la bossa nova, y la formalización gradual del jazz latino. En el recorrido se arroja algo de luz sobre los artistas más destacados, como Machito, Tito Puente, Ray Baretto, Astrud Gilberto, Chick Corea, Dizzy Gillespie, Eddie Palmieri, Stan Getz, Jerry González, Mongo Santamaría, Cal Tjader, y muchos otros.

En la estela de los libros de Storm han aparecido varios libros en castellano, entre ellos los de Isabelle Leymarie sobre el jazz latino y las músicas del Caribe. A destacar *Jazz Latino* (MaNonTropo, Barcelona, 2005) y *Músicas del Caribe* (Ediciones Akal, Madrid, 1996). También, *Oye como va...* (La Esfera de los Libros, Madrid, 2003) de José Arteaga, una interesante y amena historia casi novelada del jazz latino.

Una excelente presentación e introducción a la importante aportación cubana en la gestación del jazz latino es el libro firmado por Raúl Fernández, *Latin Jazz: La Combinación Perfecta* (Smithsonian Folkways, 2002). El libro es bilingüe, inglés/español, editado en EE.UU., y escrito por un cubano, profesor de Ciencias Sociales en la Universidad de California en Irvine. El volumen forma parte de un proyecto de la Smithsonian Institution de EE.UU. destinado a presentar y divulgar el jazz latino en Norteamérica. Además del libro, el proyecto incorporó la edición de un CD que recopila una antología de grabacio-

## Autores

**Norberto Cambiasso** fue editor y director de “Esculpiendo Milagros”, revista pionera en lengua hispana en la difusión de músicas experimentales y rock europeo. Da clases de comunicación, estética y crítica cultural en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Quilmes, la Universidad Nacional de La Plata y el Conservatorio de Música Manuel de Falla. Co-autor del libro *Días Felices: los usos del orden de la Escuela de Chicago al funcionalismo*. Ha escrito numerosos artículos sobre temas que van desde el teatro a la política internacional, aunque su principal interés consiste en las relaciones entre arte, música experimental y contextos socio-políticos. Actualmente es co-curador del “Archivo sobre músicas experimentales argentinas” para el *Centro Cultural de España en Buenos Aires* (CCEBA) Integrante del consejo de redacción de la revista “Parabólica”.

**Luis Clemente**, Licenciado en Ciencias de la Información. Ha colaborado en revistas musicales, como “Ruta 66”, “Rock de Lux” y “Efe Eme”, además de otras revistas especializadas en flamenco. Colaborador en periódicos “El Correo de Andalucía”, “Diario 16 Andalucía”, “El País de las Tentaciones”, “ABC” y “Diario de Sevilla”, donde ejerció de coordinador musical del suplemento cultural. Ha publicado las biografías de Kiko Veneno, Pata Negra y Ketama, además de “Filigranas. Una historia de fusiones flamencas”, los libros-CDs “Historia del rock sevillano”, “Triana. La historia” y el ensayo “Flamenco!!! de evolución”.

**Luc Del annoy**, Doctor en Filosofía por la Universidad Libre de Bruselas. Entre sus principales publicaciones se encuentran: *Carambola; Caliente! Una historia del Jazz Latino; Billie Holiday; Pres: the Story of Lester Young* (Premio ASCAP Deems Taylor Award por la Excelencia en Periodismo Musical, 1994); *Lester Young: Profession Président; The Life of Orchids; L'Annuaire du Jazz Vol 1 y 2; Le Guide du Jazz*. Está preparando el libro *Le Dessein Musical. Introducción a la filosofía de la música*. Ha realizado una serie de 8 programas sobre la Historia del Jazz Latino para CBC Radio. En 2002 fue nominado al Grammy por el Album *Carambola* de Chico O’Farrill, en el 2000 gana el Moe Berger Benny Carter Award para Investigación Musical. También el University of Arkansas Press ASCAP - American Society of Composers, Authors & Publishers.

**José María García Martínez**, ha sido delegado en Madrid de la revista “Quartica Jazz” (1983-1987) y corresponsal en España de la revista “Jazz Podium” y la “European Jazz Federation” (1987-1990). Ha dirigido y presentado algunos programas de Radio. También ha trabajado como asesor artístico para diversas discográficas. Es miembro del Consejo de Redacción de “Cuadernos de Jazz” y ejerce el cargo de Director Artístico en “Sichem Music” (promociones musicales). Es autor de las siguientes publicaciones: *20 años del Club de Música y Jazz San Juan Evangelista* (1989). *Del fox trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996* (1996). *La Música Étnica. Un viaje por las músicas del mundo* (2002) y Coordinador con M<sup>a</sup> Antonia García Jiménez de *Guía Profesional del Jazz* (1999).

**Julián Ruesga Bono**, dirige la revista de cultura contemporánea “Parabólica”. Editor de los libros *Intersecciones, la música en la cultura electro-digital, SV Q, el arte contemporáneo desde Sevilla* y *Más allá del rock*. Escribe sobre música, artes visuales y cultura en Zehar, Parabólica, Tomajazz y otras publicaciones. Fue director de la revista “arte-facto”.

**Santiago Tadeo Cervera**, es miembro del Colectivo Acid Jazz Hispano y forma parte del dúo Le Divan Japonais. Es director de contenidos de la web Acid Jazz Hispano. Presenta y dirige el programa de radio *La Revancha Del Jazz* (Scanner FM, UPV Radio), forma parte de la redacción de la revista “Soul Nation”, colabora con las revistas “Enlace Funk” y “Hip Hop Nation” y ha participado en el suplemento sobre *Jazzaldía 2007* de El Diario Vasco.

**Daniel Varela**, pianista, compositor y crítico musical. Escribe de forma independiente sobre músicas experimentales desde 1992. Ha escrito para las revistas argentinas “Esculpiendo Milagros” y “Perro Negro”. Contribuye actualmente con las revistas “Perfect Sound Forever” (USA), “Musicworks” (Canadá), “The Sound Projector” (Inglaterra) y “Parabólica” (España). Actualmente es co-curador del “Archivo sobre músicas experimentales argentinas” para el *Centro Cultural de España en Buenos Aires* (CCEBA).

# Indice

<i>Prologo</i> arte-facto c.c.c.	7
<i>In-fusiones de jazz</i> Julián Ruesga Bono	9
<i>Los claros del jazz</i> Luc Delannoy	47
<i>Jazz-flamenco azulado</i> Luís Clemenete	77
<i>Free Jazz y Música Contemporánea</i> Daniel Varela	111
<i>Como un enorme sí</i> Norberto Cambiasso	137
<i>Jazz electrónico</i> Santiago Tadeo	181
<i>El jazz en 2010</i> Chema García Martínez	239
<i>Apendice</i> Julián Ruesga Bono	261