



Recopilación "El Veraz"

En noviembre de 1992, apenas unos meses antes de su muerte, tuve el privilegio de conversar varias horas con Mario Bauzá, el más mítico, importante y sabio de los músicos cubanos radicados en Nueva York. En la larga entrevista tocamos diversos temas relacionados con su actividad musical, pero dedicamos especial atención al fenómeno del llamado jazz latino o latin jazz, también conocido como afrocuban jazz, un género mestizo y

trascendente cuya paternidad ha sido justamente atribuida a Bauzá. En aquella ocasión, al pedirle la definición más precisa sobre esta música de fusión, "el padre de la criatura" me dio esta insuperable receta de amor:

"Mira — me dijo—, es como un matrimonio perfecto: uno va arriba y otro abajo, no importa quién. O como un árbol, que tiene la misma raíz, el mismo tronco (que viene de Africa) y dos ramas distintas, que fue lo que yo uní: el son y el jazz..."

Encuentros y noviazgo

Más allá de las relaciones de origen — obviamente africanas— existentes entre los ritmos cubanos y el jazz norteamericano, la fusión previsible entre estos dos complejos musicales —quizás los más trascendentes de todo el siglo— ocurrió como un proceso lento y de mutuo reconocimiento en el que cada cual parecía mirar con recelo al viejo pariente que devendría futuro complemento matrimonial.



Ya a fines de la segunda década del siglo, en pleno período cubano de las "vacas gordas" creado por los altos precios del azúcar, comienzan a viajar a La Habana



agrupaciones jazzísticas norteamericanas que dejan su semilla en la isla, tocando en lo fundamental un jazz imitativo y «blanqueado» —así siempre interpretado también acá por músicos blancos— que tiene como escenario los grandes salones de la sociedad de entreguerras. Surgía así un gusto por el jazz que se adentraría en la memoria auditiva de los cubanos, ya fueran músicos o bailarines.

Paralelamente, comienza un proceso inverso: en la década del 20 varios músicos cubanos viajan EE.UU., en especial a la magnética Nueva York, en busca de mejores condiciones de trabajo, y allí integran orquestas y

pequeñas agrupaciones que van haciendo familiares los ritmos cubanos en boga por entonces: el son, el danzón, el bolero...

Pero no es hasta principios de los 30 que comienza, en Nueva York, la relación definitoria entre estos dos universos sonoros, a través de la personal relación de Mario Bauzá con el jazz.

Aquel joven que llega a la Gran Manzana en 1930, poco después de cumplir los 19, llevaba ya una notable experiencia sonera y danzonera adquirida en Cuba (donde tocó con las orquestas de Felipe Valdés, Raimundo Valenzuela y Juanito Zequeira), además de una sólida formación musical que lo llevó a ejecutar el clarinete en la importante Orquesta Filarmónica de La Habana, donde se codeó con figuras como Pedro Sanjuán, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

En Nueva York, el joven Bauzá ingresa en varias agrupaciones cubanas —entre ellas el cuarteto de Antonio Machín—, hasta que devenido trompetista, entra en la banda de Noble Sissle, de donde pasará a la más importante agrupación jazzística de negros de aquel momento: la orquesta de Chick Webb, de la que en apenas un año, llegaría a ser director musical. Este aprendizaje meteórico, luego continuado en la magnífica bandade Cab Calloway —donde permanece hasta 1940, también como director musical—, permitió a Mario Bauzá dos pasos indispensables en la concepción de lo que luego se llamaría jazz latino: primero, familiarizarse con la sonoridad del jazz y hacerlo con agrupaciones de vanguardia; y, segundo, concluir que desde dentro del jazz era imposible realizar la fusión que ya en su mente comenzaba a producirse.



Por eso, en 1940, funda junto a su cuñado Frank Grillo, el célebre Machito, una agrupación en la que, con toda libertad, daría rienda suelta a sus experimentos y lograría, al fin, el matrimonio perfecto del jazz y el son: así nace, en 1940, Machito y sus Afrocubanos, la orquesta a la cual Bauzá se suma un año después y donde fungiría como director musical hasta 1975.

Una boda en el cielo del jazz

Los años iniciales de la década del 40 serán, pues, los de la realización del acto de amor entre el jazz y la música cubana, y el I echo donde se produce tal conjunción fue la orquesta de Machito y sus Afrocubanos. Mario Bauzá, ya conocedor del ámbito

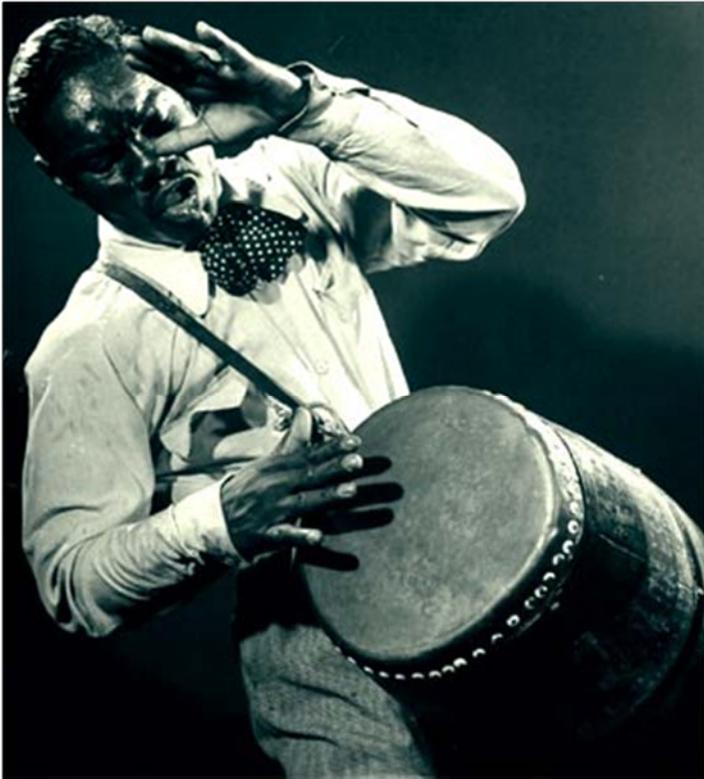


jazzístico, puede entonces lograr el milagro de acercar dos sistemas musicales abiertos y en plena evolución ascendente (el jazz y, fundamentalmente, el son), que por sus propias características morfológicas permitían diversas contaminaciones sin que se afectara su célula originaria o, cuando más, dando lugar a la semilla dicotiledónea que fue —y es— el jazz latino.



A lo largo de los 40 Bauzá y Machito propician el acercamiento definitivo que daría origen al latin jazz, cuando la nueva banda comienza a interpretar música cubana en la que, sabiamente, se asimilan sonoridades del jazz. Es la época de piezas como "Sopa de pichón", "El

Niche", o "Llora, timbero", pero sobre todo, de la creación por Bauzá de la suite "Tanga" (1943), "... primera pieza del jazz afrocubano o latino", al decir de Leonardo Acosta.



La importancia de este "matrimonio" sería decisiva para el futuro del jazz y la música cubana, pues la conjunción lograda por Mario Bauzá abría enormes brechas de enriquecimiento para ambas escuelas musicales, que desde entonces ya no serían las mismas. Para el jazz —y luego para el rock, el pop y hasta la música disco— significaba la entrada definitiva de la percusión

n cubana con toda su riqueza rítmica, mientras que para los géneros cubanos la brillantez de los metales del jazz traía cambios notables sin los cuales hubiera sido imposible la creación de un híbrido tan importante como el mambo de Dámaso Pérez

Prado o la sonoridad novedosa del son de Benny Moré.

Por eso, ya en el ocaso de la vida de Bauzá, en uno de los múltiples homenajes que se le rindiera por su labor de tantos años, el entonces alcalde de Nueva York, Ed Koch, sintetizó brillantemente el aporte musical del cubano al afirmar: "Cuando la maraca se encontró con el saxo tenor, fue un flechazo. Llámenlo latino, llámenlo afro cubano, llámenlo como quieran. Esa boda se celebró en el cielo del jazz. Y es un matrimonio que se mantendrá a lo largo de los siglos".



El hijo pródigo

En aquella fructífera década del 40, el jazz habíase adentrado ya en la tendencia del bebop, donde militaban figuras tan connotadas como Charlie Parker o Dizzy Gillespie (al cual, años antes, Bauzá hizo ingresar en la orquesta de Calloway), quienes muy pronto descubren la importancia de los experimentos de los Afrocubanos. A ellos se acercan con respeto e interés y comienza a surgir así una serie de colaboraciones, fusiones, mezclas y decantaciones que darían origen, incluso, a la vertiente del

cubop —bebop a la cubana— que tendría su más brillante culminación en 1947, cuando a la banda de Gillespie entra el excepcional tamborero cubano Luciano Pozo González, el inmortal Chano Pozo.



Esta colaboración es, sin duda, la más célebre de toda la crónica del jazz latino porque con ella, de un solo golpe, alcanzó su máximo relumbrón el experimento patentado unos años antes por Bauzá y Machito. La breve unión de Chano Pozo con la orquesta de Gillespie (propiciada ni más ni menos que por Mario Bauzá y trágicamente cerrada con la muerte del tamborero cubano), permitió la definitiva entrada de la percusión

cubana en el jazz.



Juntos, en 1947, Chano y Gillespie montan la "Afro-Cuban Drum Suite" en el Carnegie Hall e interpretan piezas que serían clásicas del nuevo estilo cubop. Obras de Chano como la célebre "Manteca" y "Tin tin Deo"; de Pozo y Gillespie como "Algo bueno"; o la no menos extraordinaria "Cubana Be, Cubana Bop", orquestada por

George Rusell, son claro testimonio de una fecundidad musical que alcanza por esta fecha uno de sus puntos culminantes y provoca la mirada definitivamente interesada de los cultores del jazz que aún se mantenían distantes de "la criatura" fecundada en Nueva York.



No es casual que apenas un año después de este providencial encuentro se concreten importantes colaboraciones entre el más grande músico del

bebop, Charlie Parker, y la agrupación de Machito, para grabar piezas como "Okidoke", "No Noise" o "Mango Mangüé", que conducirían hacia otra cima de madurez con la "Afro-Cuban Suite", del arreglista Chico O'Farril.

Tras el éxito de Chano Pozo y de los Afrocubanos de Machito y Bauzá, vendría el también importante influjo de Dámaso Pérez Prado, quien pese a no triunfar en Nueva York como le correspondía —allí Machito detentaría la corona de Mambo

King—, lleva a la música norteamericana la moda del mambo y lo introduce en el jazz, que a su vez, previamente, había enriquecido la concepción original del mambo. Piezas históricas como "Viva Prado", de Stan Kenton, o "Mambo a la Kenton", del cubano Armando Romeu, son testimonio de esta interinfluencia que provocaría un verdadero furor en el Nueva York de los 50, cuando el famoso Palladium es tomado por los ritmos cubanos (afrocubanos) y se crea el imperio de las tres grandes jazz band latinas del momento: la de Machito y sus Afrocubanos, con su impresionante permanencia; la de Tito Puente, el hombre que había iniciado su carrera en los 40 bajo la égida de Bauzá y que ya era el Rey del Timbal; y la de boricua Tito Rodríguez, uno de los grandes cantantes de la música latina.

El hijo cubano

Pero mientras en Nueva York los experimentos de fusión continuaban y nuevos nombres importantes se agregaban a la lista de cubanos vinculados al latin jazz (Chico O'Farril, Chano Pozo, René Hernández...), en La Habana de los 50, con más discreción pero no menos creatividad, un músico formado en orquestas danzoneras

daba otra vuelta de tuerca al matrimonio cubano-jazzístico y dejaba una estela que después seguirían agrupaciones y figuras tan importantes (de acá y de allá) como **Irakere**, Chick Corea, Dave Valetín o el propio Tito Puente... Me refiero, por supuesto al gran Cachao, Israel López, que organiza una serie de "descargas" jazzísticas en los clubes habaneros de la época, con músicos de diversas agrupaciones que comparten con él similares inquietudes por el jazz.



Afortunadamente, parte de estas improvisadas descargas jazzísticas de los músicos habaneros fueron grabadas y se conservan en discos como "Cachao y su ritmo caliente" (de la Panart), en la que el rey del contrabajo comparte pista con Gustavo Tamayo, el Negro Vivar, Rogelio Iglesias, y uno de los grandes percusionistas cubanos de todos los tiempos: Guillermo Barreto.

A partir de aquí la historia se diversifica, para llegar hasta hoy. El latín jazz se convierte, definitivamente, en parte integrante de las músicas cubana y norteamericana, donde convive con una privilegiada doble ciudadanía heredada de sus padres, y gozando de una salud que hace válida la frase de Ed Koch, pues todo parece indicar que el jazz latino es "un matrimonio que se mantendrá a lo largo de los siglos"