

## Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro

Jairo Moreno. University of Pennsylvania. Traducido por Mónica Cuellar Gempeler

Abril de 2011 / Revista Acontratiempo / N° 16

Bauzá-Gillespie-Jazz/Música Latina: diferencia, modernidad y el Caribe Negro



'Deehee no peek pani, me no peek Angli, bo peek African'Nota de la traductora: El sentido de esta frase es "él no habla español, yo no hablo inglés, nosotros hablamos africano". En las memorias de Gillespie, él escribe esto en media lengua, imitando a Chano Pozo.');

—Luciano "Chano" Pozo, contado por Dizzy Gillespie

En su autobiografía, *to BE, or not... to BOP*, John Birks "Dizzy" Gillespie (1917-1993) considera que "desde el principio, las melodías que yo escribía, cosas como "Pickin' the Cabbage", sonaban algo latinas o se expresaban mediante un sentimiento latino, que era como poner salsa picante antillana en unos frijoles negros, o chiles cubanos en un plato de macarrones" (199). (171)<sup>1</sup>. De inmediato, Gillespie recurre a las figuras que moldearon su afinidad con la música latina y nota que "esto en parte muestra la influencia de Mario Bauzá [1911-1993] y de Alberto Socarrás [1908-1989]". "Pero instintivamente", yo siempre tuve ese toque latino. Probablemente habría que psicoanalizarme para descubrir de dónde venía, pero desde hacía mucho tiempo yo llevaba dentro los polirritmos. Quizá yo sea una de esas "pervivencias africanas"<sup>1</sup> que quedaron después de la esclavitud entre los negros de Carolina del Sur". Los vívidos desplazamientos metafóricos de Gillespie (del paladar al oído, de la estufa al atril), el agenciamiento individual de sus mentores musicales, su alusión a un archivo de memoria cultural enterrado en lo profundo, y la especificidad de su localización norteamericana sud-atlántica, forman un escenario de elementos mutuamente dependientes en el que él inscribe un hecho histórico conocido: la fuerte presencia de lo que él llama música "latina" en su práctica como músico de jazz.

La implantación histórica de formas y estilos musicales enraizados en el Caribe Español al interior del jazz, es objeto de mucha especulación (La versión estandarizada de esta relación, presentada como una narrativa lineal, aparece en *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States* (El Matiz Latino: El Impacto de la Música Latinoamericana en los Estados Unidos) y en *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today* (Jazz Latino: La Primera de Las Fusiones, de los Ochentas a la Actualidad) de John Storm Roberts. Una lectura más sensible de las transformaciones y diferencias de la relación Jazz/Música Latina, aunque una que enfatiza en continuidades, aparece en "The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music" (La Clave del Jazz: Una Contribución Caribeña a la Base Rítmica de una Música Afro-Americana). El texto "CuBop!: Afro-Cuban Music and Mid-Twentieth Century American Culture" (CuBop!: Música Afro-Cubana y la Cultura Americana de Medios del Siglo Veinte), de Geoffrey Jacques, argumenta una coherencia cada vez más orgánica en las mezclas musicales Afro-Americanas y Afro-Cubanas a lo largo de los años 40 y 50). Los vínculos económicos y culturales entre el Caribe y Nueva Orleans, volviendo a finales del siglo dieciocho, situaron la música en el flujo de intercambios entre un surtido de músicos negros, criollos, españoles, franceses y norteamericanos blancos. La fuerza renovada con la que las músicas latinas emergen en el jazz, a finales de la década de 1910, se debe a una migración acelerada de músicos de la Cuba postcolonial, Puerto Rico, República Dominicana y Panamá a la ciudad de Nueva York (Roberts registra el trabajo de estos músicos; los músicos puertorriqueños son estudiados de cerca en *Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities from Our Perspective, 1917-1940* (La Música es mi Bandera: Músicos Puertorriqueños y sus Comunidades en Nueva York desde Nuestra Perspectiva, 1917-1940) de Ruth Glasser). A partir de los años cuarenta, el énfasis de las memorias de Gillespie, la música latina no se puede caracterizar como un "matiz", siguiendo el famoso apunte de "Jelly Roll" Morton, sino como una parte explícita de la experimentación musical y estética de cubanos negros y norteamericanos negros. Las historias personales de las que informo aquí son de ese periodo. Mis comentarios le dan una mirada crítica a estas historias, buscando esbozar las condiciones de posibilidad para la emergencia del jazz latino como una presencia musical claramente identificable en Nueva York. En el corazón de estas historias está el encuentro entre Bauzá y Gillespie como una serie de lecturas mutuas y de malinterpretaciones interesadas de ideologemasNota de la traductora: Un ideologema, según Fredric Jameson (1982), es un constructo que funciona a la vez como una pseudo-idea (un sistema de creencias, un valor abstracto, un prejuicio, una opinión) y como una proto-narrativa. Por tanto, puede construirse al tiempo como un sistema de pensamiento y como un texto cultural.');

onmouseout="tooltip.hide();">2 naturales e identitarios. El "Caribe Negro", como llamo el espacio cultural e histórico al interior del que estos desarrollos ocurren (tomando prestada la influyente comprensión de Paul Gilroy en *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (El Atlántico Negro: Modernidad y Doble Conciencia)), es visto como constitutivo de y constituido por una concepción de identidad inscrita en las dislocaciones temporales y espaciales particulares de una modernidad norteamericana. Debería ser claro desde el comienzo que, sin quitarle mérito a su logro musical, no considero la emergencia del jazz latino como una contribución balanceada celebrada entre culturas expresivas relacionadas (Gillespie), ni tampoco como un "matrimonio" de estilos musicales (Bauzá), sino como una síncopa tensa y dinámica de historias y temporalidades sónicas y sociales. A nombre propio, considero que lo "latino", lo "cubano" y lo "afro-cubano" están integrados en la tradición del jazz, pero sólo marginalmente, al interior de una ambivalencia cognitiva y psíquica decididamente modernista que los músicos norteamericanos negros experimentaron mientras contemplaban al Otro negro.

### El romance de Bauzá

"Bienvenido a casa, bienvenido a Nueva York", dijo la periodista latina al saludar a Bauzá en el aeropuerto, a su regreso de una gira en 1983. "Mario", continuó, "eres uno de los pioneros de los músicos latinoamericanos que han venido a este país". "Cincuenta y tres años", confirmó él. "¿Cuál es la diferencia entre ahora y hace cincuenta y tres o treinta años y hoy y un artista latinoamericano que viene a Nueva York?" preguntó. "Por un lado, el transporte. Me tomó tres días y medio en barco venir de la Habana acá y acabo de llegar de otro país en cinco horas". Apresurado por hablar acerca de la atracción que Nueva York ejerce sobre los músicos, Bauzá enmarcó el asunto en una mezcla de metáforas familiares y religiosas: "No sólo músicos latinoamericanos sino del mundo entero vienen a Nueva York, la meca de la música. Todo lo que ellos tienen en la cabeza es Nueva York. Para mí, los mejores artistas de jazz que este país ha desarrollado a lo largo de años, años y años, [vinieron a Nueva York] y quieren ser parte de esa familia"Nota de la traductora: en la versión original de este artículo, Moreno hace la siguiente aclaración: "Mis transcripciones de Música, dirigida por John D. Wise, mantienen la gramática original de Bauzá, con adiciones editoriales entre corchetes añadidas cuando es considerado necesario". Sin embargo, teniendo en cuenta que la lengua materna de Bauzá fue el español, la traducción de los

fragmentos de la entrevista, originalmente hablada en inglés, no mantiene los errores gramaticales.');" onmouseout='tooltip.hide();>3.

Cada cultura musical en Occidente tiene sus lugares sagrados, y, para el principio de los años veinte, Nueva York, junto con Chicago, se habían consagrado como ese lugar para el jazz, un tipo de destino obligado para peregrinos musicales y también para aquellos interesados en incorporarse a un mercado internacional que emergía rápidamente centrado en y alrededor de la cultura masiva de los Estados Unidos. Bauzá vino por primera vez a Nueva York de la Habana en 1927, como miembro de la orquesta de charanga de Antonio María Romeu. Hizo el viaje en barco de "tres días y medio" para grabar con RCANota de la traductora: RCA son las siglas de Radio Corporation of America, una de las principales casas disqueras de Sony Music Entertainment, fundada en 1901.');" onmouseout='tooltip.hide();>4, cuyos ejecutivos estaban tratando de comercializar una moda latina alternativa a la entonces furiosa fiebre de tango. La ciudad de Nueva York que Bauzá encontró resonaba fuertemente en su imaginación musical. Anonadado por el uso que Gershwin le daba a los idiomas del jazz en el contexto de una pieza de concierto para gran orquesta, escuchó cuatro interpretaciones diarias de "Rhapsody in Blue" con la Orquesta de Paul Whiteman. En el Norte de la ciudad, Bauzá presenció de primera mano la vibrante vida cultural negra del Renacimiento de HarlemNota de traductora: El despertar intelectual y artístico de la cultura negra que caracterizó "el Renacimiento de Harlem" no fue accidental: fue un esfuerzo explícito de los intelectuales de Harlem. Cuenta Huggins (2007) que en las décadas cercanas a la Primera Guerra Mundial, era común pensar que la música, el arte y la literatura eran "la verdadera medida de la civilización" y fue con base en esta idea que los intelectuales de Harlem promovieron la poesía, la música, el teatro y las novelas para la reivindicación de la raza Negra y para una unión entre las razas. El jazz fue la banda sonora del Renacimiento, presente en la vida diaria de los habitantes de Harlem, pero curiosamente, señala el mismo autor, no fue tomado con seriedad por quienes buscaban forjar una cultura y no un estilo musical. Sin embargo, Huggins menciona que los músicos de jazz aportaron lo que fue probablemente el desarrollo más creativo y el que más ha perdurado. Hoy en día, el Renacimiento de Harlem es un momento histórico icónico en la historia Negra Americana.');" onmouseout='tooltip.hide();>5, donde notó particularmente los privilegios que las audiencias otorgaban a los líderes de banda negros y músicos negros en lugares como los teatros Lafayette y Lincoln, el Smalls Paradise y muchos otros "sitios pequeños" donde la gente "pasaba toda la noche", como luego recordaría.

Fue para participar de esta escena que él regresó en 1930, determinado a quedarse y a convertirse en un "músico de jazz". Con el romanticismo confundido de quien tiene un amorío en un país extraño, Bauzá no esperaba, una vez el romance se convirtió en una relación estable, tener que negociar las vicisitudes de la vida diaria, en especial en una sociedad intensamente definida por la diferencia racial y étnica. Una cosa era ir a un Harlem próspero como un visitante, pero otra cosa muy diferente vivir y trabajar navegando los muy definidos territorios del norte de la ciudad de Nueva York, y, al interior de esos territorios, las circunscripciones tan estrechas de uno u otro grupo étnico. Bauzá: "Entonces volví solo. Era muy difícil [encontrar] alguien con quién hablar español todo el día; uno debe ir hasta la calle 116 en el Lado Este, desde Lenox hasta la Quinta Avenida, pero no más allá de Lexington porque los italianos no dejan que los Latinos pasen en la noche por la Quinta Avenida al Lado Este. Eso era algo duro, pero yo me quedo en Harlem, a lo que vine". ¿Qué tan duro? La señal "No perros, no Negros, no español" que se encontraba en edificios residenciales de Manhattan brutalmente ponía a los hispanoparlantes de piel oscura bajo un peligro doble (racial y etnocultural). Esta atmósfera de racismo abierto y desenfrenado contrastaba con los cosmopolitas años veinte en la Habana, donde Bauzá tuvo un espacio socioeconómico más integrado para navegar, a pesar de las políticas económicas estadounidenses y su consecuente "blanqueamiento" de la esfera sociopolítica y a pesar de que la Habana estuviera estropeada por las desigualdades sociales y económicas ampliamente dibujadas alrededor de la diferencia de raza. Además, Bauzá había disfrutado las ventajas de una crianza económicamente privilegiada con sus padrinos, españoles adinerados quienes, por iniciativa de Bauzá, le proveyeron una educación de primera categoría y le inculcaron un espíritu de tolerancia cultural. Y aunque él había renunciado a la oportunidad de estudiar música en Italia con una beca cuando aún era adolescente por miedo a la discriminación racial contra él, la raza no le había impedido una carrera musical fantástica en casa. A los doce años, había empezado a sustituir a su profesor de clarinete en la Orquesta Sinfónica de la Habana (el ensamble clásico más prestigioso de Cuba) y a los dieciséis el puesto de clarinete era suyo. Pronto, también era cada vez más solicitado por las mejores orquestas de baile. De vuelta en Harlem, el inhóspito panorama racial de una sociedad dividida acentuaba la sensación de alienación cultural que él recordaba: "De vez en cuando, quería encontrarme con alguna persona y no había una [forma] práctica; había muy muy pocos puertorriqueños" (esto a pesar de que para el comienzo de los años veinte en Nueva York había aproximadamente 35.000 puertorriqueños).

Es en contra de este trasfondo personal que emerge el por demás inequívoco éxito de Bauzá como un músico de jazz en Nueva York. Bajo todo estándar, Bauzá alcanzó todas las metas profesionales que se propuso, al entrar al lugar más sagrado de la élite de las bandas de swing por la fortaleza de sus habilidades musicales y de su disciplina personal. A lo largo de los años treinta, tocó (en saxofón y trompeta) con las orquestas de Noble Sissle, Don Redman, Cab Calloway y Chick Webb, entre otros, y en el circuito de discotecas del Norte más prestigioso de la ciudad que incluía el Savoy Ballroom y el Cotton Club. (Webb designó a Bauzá como líder de banda, en cuya capacidad él delegaba partes, seleccionaba números, elegía arreglistas y creaba set lists (listas de canciones)). Claramente, Bauzá prosperó en la meritocracia musical que subyace a la familia de élite de las orquestas de swing negras norteamericanas basadas en Nueva York. Esta "familia" profesional habría pasado por alto sus antecedentes étnicos, como lo hizo con otros músicos del Caribe hispanoparlante, muchos de los cuales eran buscados por su habilidad de leer partitura – una habilidad adquirida en bandas municipales o en otro lugar, como era el caso de Bauzá, a través de una educación de música clásica en conservatorios de su país (Glasser informa que los músicos latinos frecuentemente eran llamados "músicos de atril" por sus capacidades de lectura [68]).

A pesar de los sentimientos de aislamiento cultural que Bauzá expresaba, la empatía que experimentó con la cultura negra norteamericana durante su primer viaje a Harlem no disminuyó. Sin embargo, sería equivocado asumir que un trasfondo racial compartido borró toda las diferencias entre él y sus iguales negros norteamericanos. Cab Calloway, por nombrar sólo uno, llamaba a Bauzá "Indio", como diminutivo de antillano (West Indian), una marca que, aunque sin duda intencionada como un apodo inofensivo entre iguales, introducía un vector de distancia y diferencia inmediatamente reconocible entre Bauzá y otros músicos en la banda. El hecho de que el apodo fuera dado por el líder de la banda, probablemente sancionando su uso por otros miembros de la banda, sólo acentuaba la sutil asimetría en juego en la relación de un Cubano negro, minoría-entre-una-minoría, con la comunidad negra "nativa" más amplia. De hecho, tal nombramiento fue institucionalizado a través de su uso generalizado; con la única excepción de los puertorriqueños, los negros norteamericanos de Nueva York identificaban a todos los demás inmigrantes del Caribe como "Indios" (antillanos).

Este apelativo fue una entre otras asimetrías que Bauzá encontró en los años treinta en Nueva York. Una asimetría mucho más marcada estaba determinada por la segregación al interior de la comunidad de música latina. Los músicos latinos de piel clara podían y efectivamente "pasaban", pero aquellos de piel oscura no. Los miembros de ambos grupos por supuesto podían reclamar legítimamente una identidad latina bajo varios tipos de identificación subalterna (etnicidad, lenguaje, raza o religión). Estos músicos eran en su mayoría inmigrantes recientes de Panamá, República Dominicana, Puerto Rico y Cuba, donde la integración étnica y racial formaba la columna vertebral de los discursos de identidad nacional. La multiplicidad de posiciones de sujeto que los músicos latinos asentados en Nueva York podían ocupar legítimamente, estaba reducida a los términos binarios de la política estatal racial en los Estados Unidos: o negro o blanco. El poder interrelativoNota de traductora: Althusser, en su artículo "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado" (1970), desarrolla la noción de interpelación (interpellation). Se trata del proceso por medio del cual una ideología transforma a individuos concretos en sujetos concretos. Esto es, les proporciona una identidad y una ilusión de independencia mientras, simultáneamente, los domina: en este sentido los sujetos son siempre cómplices de su propia dominación. La

simultaneidad es una característica importante de esta función de la ideología, pues explica que los individuos son “siempre ya” sujetos, es decir, no se constituyen cronológicamente.”);’ onmouseout=“tooltip.hide(“);>6 de esta reducción es visible en el hecho de que incluso los músicos latinos de piel clara evitaban hablar español por miedo a ser excluidos. Sin tener reparos por ser un miembro activo de la familia negra norteamericana de jazz, Bauzá incluso se rehusaba a la presión de otros músicos latinos de hablar en nombre de ellos (Glasser 78). Como él lo veía, los músicos latinos estaban implicados en su propia subordinación. Las bandas latinas estaban relegadas al rol de “bandas de apoyo”, llenando descansos en los sets de bandas blancas. Bauzá consideraba que su música era versiones diluidas de la música latina, interpretada exclusivamente para satisfacer patrones blancos. Además, sentía que al hacer música sin carácter estas bandas arriesgaban dejar atrás rastros materiales de su subalternidad y que se habían posicionado a sí mismas en una plataforma musical débil –los estándares de musicalidad entre bandas latinas, pensaba, seguirían siendo bajos mientras continuaran interpretando música ligera, de relleno. Pero nada encendía más la ira de Bauzá que su autocomplacencia interna frente a las leyes de segregación; las bandas latinas de relleno no empleaban músicos latinos de piel oscura. Su decisión de hacerse cargo de la situación, sin embargo, no fue motivada por un sentimiento de solidaridad con las dificultades de los músicos latinos. “En Harlem yo era una persona importante. Era uno de los músicos mejor vestidos de Harlem. Ellos [los músicos latinos] estaban ganando treinta o cuarenta dólares a la semana y yo estaba ganando cuatrocientos o quinientos grabando. Todos los músicos negros me buscaban para conseguir trabajos” (citado en Glasser 77). La pregunta obvia es, ¿qué haría en ese entonces que un Bauzá tremendamente exitoso dejara atrás semejantes privilegios musicales y económicos, ganados con esfuerzo, como lo hizo en 1940?

Las divisiones y tensiones internas de la escena de la música latina que Bauzá diagnosticaba yacen directamente en la emergencia de un estilo musical donde la música de baile cubana se encuentra con el sonido de las orquestas de swing negro norteamericano. Aparte de las bandas de apoyo, otros líderes de banda latinos mucho más exitosos comercialmente, se acoplaron rápidamente a la segregación racial –y nadie más que Xavier Cugat, el músico cubano nacido en Catalunya cuya orquesta se convirtió en la representante dominante de la música cubana y latina en Nueva York en el despertar de la manía de la rumba que empezó a principios de los años treinta (Cugat, un niño prodigio en Cuba como Bauzá, tocó su música en el Waldorf-Astoria de 1932 a 1947). De nuevo, Bauzá observó la falta de representación de los músicos latinos negros en la música que él consideraba impensable sin su contribución. “Cada vez que las veía”, observaba en Música, “las bandas latinas eran blancas como una azucena o algo parecido a eso. Los músicos de mi color no tenían oportunidad en esas bandas”. El deseo urgente de representación y la lucha por un reconocimiento músico-expresivo y por opciones económicas auto-reguladas empezó con un análisis que ya no veía las asimetrías existentes en los términos binarios del racismo de los Estados Unidos: “Yo decía, “pero estas personas... no están con los negros y no están con los otros, ¿dónde están? En ningún lugar”. Entonces yo decía, “tengo que organizar una banda”. Así fue cómo organicé “the Machito band (la Banda de Machito)”.

Para Bauzá, Machito y sus afro-cubanos dieron forma a identidades músico-culturales propias que sin duda se forjan por las políticas excluyentes y la economía del racismo a finales de los años treinta en Nueva York. Solamente estos factores, sin embargo, no explican completamente por qué Bauzá organizó una orquesta para presentar una nueva forma de música que mezclaba elementos afro-cubanos y de jazz. Su respuesta a las redes de mercadeo impersonales en Nueva York toma un forma más compleja y personal, proyectada en términos profundamente afectivos. “Cuando emprendí por mí mismo el viaje en barco”, también ha dicho –y yo creo que crucialmente–, “extrañé mi patria y así es como organicé the Machito band and his afro-cubans” (La Banda Machito y sus Afro-Cubanos). La observación de Bauzá es fundamental para empezar a comprender cómo las condiciones dictadas por una situación de subalternidad no pueden dar cuenta por sí solas de cuestiones de orden y significado personal. La evaluación del agenciamiento de Bauzá en la articulación de Jazz/Música Latina requiere la consideración de su negociación entre condiciones materiales (factores sociomusicales y económicos) y procesos ideales (la poética subjetiva de auto-construcción).

Tomemos la noción de “mi patria” como un paradigma de un proceso ideal. En Cuba, a lo largo del final de los años veinte y los años treinta, la noción de afrocubanismo ayudó a reevaluar y a defender la centralidad de las artes y la cultura negras cubanas, estimulada en parte por los escritos de Fernando Ortiz (Ortiz usó por primera vez la expresión afro-cubano, manejándola descriptiva y prescriptivamente; también ver Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940 (Nacionalizando la Negritud: Afrocubanismo y Revolución Artística en la Habana, 1920-1940) de Robin Moore). El afrocubanismo representaba, sin embargo, uno en una serie de episodios al interior del más amplio proceso de nacionalización de la cultura negra en Cuba y constituía parte de una respuesta a las políticas invasoras de “blanqueamiento” que emergieron en el vacío que quedó con las muertes de José Martí (1853-1895), el “fundador” de Cuba criollo y de piel clara, y de Antonio Maceo (1845-1896), el general y estratega militar negro que lideró la campaña en contra de los españoles. Martí, en especial, había promulgado la ideología de cubanidad (literalmente, cubano-idad) en una plataforma de integración nacional que destacaba prominentemente la cultura de los cubanos negros como un componente esencial de la identidad nacional cubana. Como resultado, y a diferencia de la situación en los Estados Unidos, la pregunta de si los cubanos negros tenían o no derechos completos como ciudadanos era, por ejemplo, inexistente. Pero para la época de la ocupación estadounidense (1898-1902) la mitología de la integración racial ya había sido puesta en peligro por un liderazgo enteramente criollo que buscó aliarse con los Estados Unidos, fenómeno que no disminuyó hasta la revolución. Efectivamente, como lo señala Lisa Brock en su introducción a *Between Race and Empire* (Entre Raza e Imperio), “de los años treinta en adelante, los Cubanos se indignaron cada vez más con la dominación estadounidense y su cubanismo se hizo más profundo” (II). Y aunque el afrocubanismo penetraba en la conciencia cubana dominante, nunca se tradujo en una estrategia política para buscar un movimiento cultural negro independiente. Otro concepto, transculturación, ganó una aceptación amplia como el motivo clave para enmarcar la identidad nacional multicultural de Cuba, supuestamente integrada. La transculturación reconocía la adopción selectiva y frecuentemente subversiva de aspectos de la cultura dominante por un grupo subalterno y proponía que tales encuentros culturales asimétricos no implicaban procesos reductivos de asimilación o aculturación por parte del grupo subordinado. (Ortiz propuso inicialmente esta teoría en *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar). Para un análisis completo de este fenómeno tendrá que tenerse en cuenta el lugar de las ideologías de integración en la definición no sólo de naciones-estado individuales, sino también de su lugar en la construcción de un proyecto latinoamericanista más amplio –del que Martí era un defensor líder– y, a la vez, de este proyecto en relación con los Estados Unidos. Como lo ha señalado Alberto Moreiras, el éxito de la transculturación “[tuvo] todo que ver con el hecho de que el estado nacional-popular era la formación dominante de estado en América Latina”; ver “Hybridity and Double Consciousness (Hibridez y Conciencia Doble)” 375).

Esta Cuba de intensa auto-reflexión cultural y racial (pero que sin embargo rápidamente se acopló a una ideología colectiva de integración racial) tenía raíces en un suelo ontológicamente distinto al de la “patria” de Bauzá. En primer lugar, Bauzá reconocía la discrepancia entre discurso y práctica. Su Cuba era negociada epistemológicamente, a través de una experiencia de tensión racial y discriminación tácita vivida allá. De hecho, la creencia de una sociedad cubana encubiertamente racista aparece como un motivo en sus declaraciones sobre el asunto. Segundo, él distinguía entre la ideología nacionalista cubana y su idea de individuo, comprendiendo la paradoja de una opresión “benevolente” de los cubanos negros, un fenómeno explicable solamente al interior de una ideología que para él era inútil. Tercero, Bauzá negociaba la brecha irreversible entre su pasado en Cuba y su presente en Nueva York. Bauzá habría sido indiferente con cualquier desarrollo socio político que estuviera ocurriendo en Cuba durante los años treinta (que hubiera podido seguir fácilmente desde Nueva York) –necesariamente, porque la “patria” que él invoca en la génesis del Jazz/Música Latina es una figura emocional esbozada en contra del trasfondo de alienación cultural, económica y musical en los Estados Unidos. Su respuesta a las asimetrías representacionales presenciadas y vividas en Nueva York apela por tanto a un todo emocional buscado en y a través de la memoria de un territorio que siempre está desvaneciéndose. Por esta razón, sería equivocado pensar la Cuba de Bauzá y su “patria” en términos tradicionales de representación como receptores de conjuntos de atributos nombrables que más o menos

corresponden a un lugar particular en un momento dado. Como bien saben los genealogistas, no hay mejor lugar para posicionar –y en efecto construir- el sujeto de (auto)conocimiento que en el conjunto de relaciones que constituyen el objeto de sentimiento. Con la patria, Bauzá gana agarre en un terreno estético, cultural, expresivo y racial, al recurrir a una mitología de origen.

La retórica de patria de Bauzá pone en circulación dos nociones entrelazadas. Primero, carga el aura de la singularidad léxica característica del nombre propio: singular, unitaria y atemporal. Segundo, a diferencia del nombre propio, que es característicamente intraducible, la patria se usa estratégicamente como un signo, haciéndola susceptible de transacciones tropicales. La semiótica de la patria de Bauzá está, entonces, constituida a través de un gesto doble. Primero, un sentimiento de alienación musical es trasladado a la añoranza de un lugar. Esta es una relocalización espacial, entendida aquí como un tipo de espacio socioexpresivo. Segundo, el lugar representa un tiempo que ya no está disponible. Esta es una sustitución temporal, entendida aquí como un tipo de historia personal. Combinados, los reemplazos temporales y espaciales de Bauzá funcionan cronotópicamente como una forma de inscribir contexto socioexpresivo, historia, agenciamiento individual y finalmente responsabilidad estética. Puesto en acción, este cronotopo transforma el momento de su partida en el tiempo de “por siempre después” en su destino y la patria viene a designar el espacio económico, músico-cultural y social que establecería en Nueva York, una vez sus responsabilidades estéticas fueran satisfechas con la creación de la Banda Machito y sus Afrocubanos. En su melancolía interperativa, la patria insertaba el pasado en la continuidad del presente y lo que se había originado como una entidad ideal, extradiscursiva, extraterritorial y afectiva se volvió útil para los procesos materiales con los que Bauzá insertó “su” Cuba en la isla fisurada (o archipiélago cultural) de Manhattan. La suya es una isla dentro de una isla, un eco insular completamente inscrito en su imaginación musical y en los espacios en los que él, por ejemplo, alteraría el orden social liderando la primera orquesta latina negra que tocara en el centro de la ciudad, en el Beachcomber, o más adelante, en el Palladium que pronto alcanzaría un estatus monumental entre los bailarines de la ciudad de Nueva York. Al final, el motivo de la patria le permitió a Bauzá liberarse de los puntos de referencia ontológicos de territorio nacional y a ejercer una operación temporal doble con la memoria afectiva. Esa dualidad significa, además, que la patria y el pasado son rechazados o son sustituidos por el presente de Bauzá; pero significa que la patria y el pasado están retenidos en el presente, como su doble.

Como un signo, la patria hace parte del repertorio de códigos semánticos a través de los que Bauzá administra su agenciamiento individual en la articulación del jazz afrocubano. Esta auto-constitución es la razón por la que sugiero leer su negociación del presente como un romance, y su posición en la historia como la de un héroe romántico quien, en palabras de Frye, es “superior en nivel a otros hombres y a su entorno... cuyas acciones son maravillosas pero quien es identificado como un ser humano”, y para quien “los prodigios de valor y de entereza, innaturales para nosotros, son naturales” (*Anatomy of Criticism (Anatomía del Criticismo)* 33). El romance de Bauzá comienza como una respuesta a las condiciones materiales reales de un presente implacable e injusto que tuvo que enfrentar como parte de sus intensiones de convertirse en un músico de jazz neoyorquino. Termina como una ficción interesada en la que la patria idealizada infunde sentido a la patria adoptada y provee al “yo” una continuidad afectiva y temporal de cara a una subjetividad fragmentada (potencialmente devastadora). Marcados con la autoridad de los orígenes, lo nuevo y el ahora reciben el imprimátur de autenticidad e incluyen la coherencia sostenida de la continuidad geocultural y temporal. Estos valores estabilizaron el presente y permitieron al sujeto histórico Mario Bauzá inscribirse simultáneamente en una red identitaria del pasado y a su música en el impulso modernista del presente para la auto-determinación estética y el desarrollo musical.

Efectivamente, la innovación musical y el desarrollo fueron el topoi central en la estética de Bauzá. En su mente, la música afrocubana necesitaba superar las presuposiciones que pesaban sobre ella en Nueva York, donde la música latina seguía enmarcándose en términos virales, como una sucesión de las fiebres bisilábicas: tango, rumba. Para él, la innovación musical estaba fundada en premisas estéticas (esto es, reclama valores músico-expresivos auténticos e inmanentes) y en reivindicaciones racionales (la idea de que el presente proporciona una sofisticación inaccesible para el pasado). Es mi opinión que la relación dialéctica tensa entre estos valores estéticos y racionales, junto con la particularidad histórica dada en el encuentro de una cultura cubana negra con una cultura norteamericana negra, marca la condición moderna de la música latina en la diáspora de los Estados Unidos. Si hay algo heroico en el romance de Bauzá es su yuxtaposición de dos narrativas distintas del “Atlántico Negro”. La patria tropical de Bauzá constituye un Caribe Negro, un territorio cultural y una manera de pensar los intercambios y los flujos en la relación entre la Cuba Negra y la Norte América Negra. Y, volviendo a Frye, si el héroe del romance es uno cuyas acciones “innaturales para nosotros, son naturales [para él]”, entonces debemos cuestionar el proceso de naturalización por medio del cual él busca reponer en la música afrocubana lo que había sido borrado en las etapas racializadas de Nueva York. Este proceso adopta la forma de un romance familiar, de un matrimonio.

### Matrimonio y Síncopa

Mientras Gillespie, el norteamericano negro, habla de combinar ingredientes inusuales en un plato, Bauzá, el inmigrante cubano negro, habla de algo más íntimo, personal y familiar: matrimonio –un matrimonio, además, en el que su agenciamiento está articulado de manera compleja al ser parte del matrimonio y también el casamentero. Bauzá tenía planes puntuales para la dirección musical que Machito y sus Afrocubanos debía tomar. Determinado a proveer una alternativa a las versiones diluidas de la música latina de baile de la Big Band de Cugat, para dar un ejemplo extremo, él acentuaba los elementos de la percusión, las sensibilidades rítmicas y las orientaciones métricas de la música de baile cubana y ponía en primer plano su predisposición a la improvisación vocal e instrumental, como también otros marcadores músico-culturales afrocubanos como la llamada-y-respuesta. Igualmente, le dio buen uso a su vasto conocimiento y dominio sin acento de los idiomas del jazz, adquiridos en los círculos de swing de élite. De nuevo, tomando la entrevista de Bauzá en *Música*: “Localicé dos de los mejores arreglistas que escribían para Calloway y Chick Webb, [uno era] un tipo llamado John Barteo, y conversamos. Yo le dije ‘quiero un arreglo para esta banda en particular. Quiero ese sonido [énfasis del autor] de la Big Band americana traducido a mi música’. Entonces él dijo, ‘Mario, pero yo no sé nada de tu música. Yo le dije, ‘No te preocupes por eso, deja que yo me preocupe por eso; todo lo que quiero es que tú orquestes, que logres ese sonido. Los ritmos, la síncopa y la clave, eso yo te lo escribo’”. El siguiente paso, dijo, era “lograr el matrimonio de las dos músicas, el jazz y la música afrocubana”.

Bauzá definió para sí mismo un agenciamiento específico en el matrimonio, decidiendo quién se casa, cuándo y, lo más importante, bajo qué condiciones. La suya era la aproximación de los transculturalistas, usando estratégicamente características seleccionadas de la cultura musical (relativamente) dominante (por ejemplo, orquestación y armonía, lo que él llama “sonido”) e incorporándolas junto a características definitorias de la cultura musical del grupo subalterno (como el ritmo). Esta aproximación redefinió la marca de sonido típica de la música del grupo subalterno. Los elementos puntuales del grupo subalterno ocupaban, en este nuevo sonido, un lugar prominente en la superficie musical: el español era la lengua escogida para las letras y las capas densas de percusión dominaban y ayudaban a estructurar la textura de la composición. Los números instrumentales podían exhibir algunas de las complejidades armónicas características del bebop o podían igualmente destacar estribillos no cambiantes o montunos, como son llamados por músicos cubanos.

El matrimonio no dejó de tener problemas “conyugales”. Las directrices de Bauzá a Barteo evocaban un dualismo que es común en reportes sobre fusiones musicales en Norteamérica según los cuales el ritmo, junto con el timbre, constituían o una retención o una transformación de prácticas musicales africanas, mientras la mayoría de los demás elementos (como la armonía y la orquestación) eran una asimilación de prácticas de Europa Occidental. En el matrimonio de Bauzá, los términos del dualismo fueron transpuestos de manera que el ritmo estaba asociado con la música afrocubana, mientras que la orquestación y la armonía estaban asociadas con el swing norteamericano negro. Una transposición ideológica paralela situaba al ritmo al final de un eje cultural en un reino llamado “natural”, “instintivo”, “primitivo” y “primordial”, y situaba en él condiciones cognitivas restrictivas como la imposibilidad de traducir (por ejemplo, que el ritmo era sentido y no podía aprenderse, que el ritmo era

al tiempo prediscursivo y extradiscursivo). Los motivos rítmicos afrocaribinos, cognitiva y representacionalmente inaccesibles incluso al oído musical experto de Bartee, sugerían que el vínculo original entre la Cuba Africana y la Norteamérica negra se había convertido en un índice innegable de diferencia.

La admisión de la diferencia entre dos culturas musicales negras introdujo dos asuntos distintivos en el discurso que vincula el ritmo a la negritud. (Para más sobre este tema, ver "Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm (Fantasías Calientes: Modernismo Americano y la Idea del Ritmo Negro)" de Ronald Radano). Primero, señalaba la existencia de una práctica rítmica tal vez más fundamentalmente "negra" que la de los norteamericanos negros. Segundo, imponía a los músicos negros una clasificación de la competencia musical en dos niveles, pues la fácilmente distinguible complejidad rítmica de la tradición musical afrocaribina, puso a los músicos de swing y bebop norteamericanos negros en desventaja (las dificultades experimentadas por grandes figuras reconocidas del jazz, como Max Roach, tocando por primera vez con músicos cubanos son legendarias). Estos asuntos provocaron sentimientos intensos de pérdida entre músicos norteamericanos negros importantes involucrados con la música afrocaribina y despertaron para ellos lo que Gilroy (en honor a LeRoi Jones) llama el "reto de un mismo cambiante", esto es, la cuestión de la "variación entre culturas negras" ("Sounds Authentic" III ("Suena Auténtico")). Los músicos norteamericanos negros respondieron a este reto con su propio esquema interpretativo para dar forma temática a las dos tonalidades de negro que formaban parte del matrimonio de Bauzá. En él, la patria de Bauzá es reorganizada (y efectivamente neutralizada) como una pantalla en la que la imagen de la verdadera novia se ha proyectado. Entra Dizzy Gillespie a volver a solemnizar el matrimonio entre el jazz y la "Madre África".

En eco con las crónicas de finales del siglo diecinueve acerca de las restricciones a tocar los tambores impuestas a los esclavos en los Estados Unidos, Gillespie notaría que "Cuando nos prohibieron y arrebataron los tambores, nuestros ancestros tuvieron que idear otras formas de expresarse, de expresar sus emociones... Llevaban el ritmo en las venas, pero no tenían ningún medio, ningún instrumento para articularlo y hacer que el sonido se oyera muy lejos... Nuestros ancestros seguían teniendo la pulsión de crear polirritmos, pero fundamentalmente, a partir de ese momento, lo que hicieron fue desarrollar uno solo... Nos hicimos monorrítmicos, pero los afrocaribinos, los suramericanos y los antillanos siguieron siendo polirrítmicos... nuestro ritmo era tan básico que otros negros del hemisferio podían escucharlo fácilmente (to BE 342 (318)). Concebida en el argumento de una tragedia, el aire melancólico de esta crónica refleja el sentimiento de pérdida irreparable de Gillespie, al ver que el ritmo, la pieza más preciada de la identidad músico-cultural, le ha sido arrebatada. También sugiere la existencia de una condición siempre ya en el interior (un "impulso") que, no importa cuán durmiente, una vez vuelta a despertar, recuperaría para los norteamericanos negros su polirritmia ancestral y por tanto legítima y natural; todo lo que se necesitaba era alguien que pudiera alterar el curso de la historia y transformar su desenlace trágico en el triunfo del romance. El pasado ancestral idealizado de Gillespie aquí recurre a una fragilidad afectiva y psicológica similar a la ficción interesada de Bauzá de "mi patria". La crónica de Gillespie también es subterránea por procesos ideales que dan valor identitario a conservaciones de vestigios. Pero los procesos que él invoca son de una naturaleza histórica, a saber, el origen de diáspora africano innegable de ambos grupos. Esta dinámica unificadora de orígenes e inherencia cultural fue tomada como una oportunidad para redireccionar la historia, pero la jugada recuperadora que llevó esto a cabo tenía que ser grabada en la poética modernista del bebop. La inmanencia del pasado ancestral y la motivación hacia el futuro son tendencias contradictorias que Gillespie negoció con habilidad, pero de una manera que era finalmente impensable sin las ventajas estructurales dadas por su estatus como músico norteamericano.

El núcleo del gesto de reclamación de Gillespie es su declaración de que él "desde hacía mucho tiempo yo llevaba dentro los polirritmos"; esta declaración encapsula su sentido vívido de un parentesco con una manera particular de experimentar el ritmo ("yo siempre tuve ese toque latino"). Que esto fuera o no una proyección psicológica, y que constituyera o no un presentismo crudo, es a la vez imposible de conocer e irrelevante. Aún así, es posible especular sobre cómo Gillespie trató el asunto musicalmente y cómo se ocupó de reclamar polirritmos para su estilo de música norteamericana a mediados y finales de los años cuarenta. A principios de los años cuarenta, Machito y sus afrocaribinos se había establecido como el ensamble latino predominante en la ciudad de Nueva York y para mediados de los años cuarenta se mantenían en el Palladium, en la calle 54, donde músicos de jazz de los alrededores de la calle 52 iban a verlos todo el tiempo. Los más reconocidos del mundo del jazz tocaron y/o grabaron con la orquesta de Machito bajo la dirección musical de Bauzá: Charlie Parker, Dexter Gordon y Doc Cheatham, entre otros. La táctica de Bauzá había funcionado. Mientras tanto, Gillespie había reunido una Big Band para la que buscó, en 1947, un conguero (una idea que recuerda haberle mencionado a Bauzá en una fecha tan temprana como 1938).

Así como lo hizo con el matrimonio de la música afrocaribina con el jazz, Bauzá asumió el rol de casamentero. "Bueno, yo fui la causa de eso, ese matrimonio, esa integración", explicó Bauzá sobre haber presentado a Luciano "Chano" Pozo (1915-1948) a Gillespie. El escenario de su primer encuentro es especialmente dicente de las ideas respectivas de Gillespie y de Pozo sobre la negritud: "La primera vez que le escuché allí [en la calle 111], hablamos; es decir, no hablamos, nos miramos el uno al otro y nos reímos... Como no sabía inglés, la gente siempre preguntaba "¿Y cómo os comunicáis?" Él chapurreaba para decir que el yo no hablaba español ni él inglés, hablábamos en africano" (to BE 341 (317-318)). Aunque obvias, estas dinámicas de poder requieren ser mencionadas. La barrera lingüística entre los dos hizo de Pozo objeto del ventriloquismo de Gillespie. El hecho de que suministrara las palabras en un inglés grotescamente roto y con acento, habla claramente del control estructural de Gillespie sobre su relación y de la subordinación de Pozo. Las dinámicas que circundaban sus distintos campos de experticia musical eran más sutiles, como se puede ver en la manera en la que Gillespie caracterizaba las habilidades de Pozo. Con una mezcla distintiva de paternalismo y de admiración desenfrenada, Gillespie notaría que "Chano fue el primer intérprete de conga que tocó con una banda de jazz y era inusual que lo hiciera de forma comprensiva. Había ciertas cosas de nuestra música que no comprendía" (to BE 319). En la última frase, Gillespie se refería a la diferencia radical entre la concepción afrocaribina de la organización rítmica alrededor de la clave (un patrón de dos compases de duración desigual de tres y dos pulsos) y la práctica de jazz que favorecía compases simples subdivididos en tres o cuatro pulsos. Pozo, quien no sabía leer música, fue rápidamente instruido por su nuevo jefe sobre la subdivisión rítmica apropiada de un sentimiento de jazz; él cantaba en el oído de Pozo cada vez que el cubano "entraba con el tiempo equivocado". "Él cambiaba inmediatamente. Era fantástico", decía Gillespie con admiración. En el dar y recibir de su relación musical con Pozo, el reconocimiento de diferencia de Gillespie permanecía firmemente en su lugar y estaba, además, enmarcado dentro de parámetros culturales definidos. "Chano tenía un conocimiento limitado de nuestra música. Usted sabe, él era realmente africano. Probablemente ya tocaba a los dos años y medio o por ahí. Conocía todas las sectas, los Naíingo, los Santo, los Ararra y todas las cosas africanas de Cuba, y las conocía a fondo" (to BE 319). Utilizada como un motivo para todo propósito, África, más que Cuba, era efectivamente la fuente del profundo respeto de Gillespie por la musicalidad y el poder expresivo de Pozo, junto con una fascinación y un deseo por el tipo de conocimiento auténtico y enterrado en lo profundo sobre el ritmo, que sentía Pozo poseía. Aquí, por ejemplo, el motivo de una complementariedad o la compensación dialéctica entre tener y no tener reaparece, ligeramente transformada: "Chano no era un compositor, pero sí un africano de pura cepa. Sabía de ritmo, del ritmo africano" (to BE 320).

Nunca sabremos cómo veía Pozo su relación con Gillespie. Desde la perspectiva de Gillespie había sin duda un respeto profundo por Pozo y un deseo por acceder al archivo de conocimiento que él sentía se había perdido para los norteamericanos negros. El respeto era, sin embargo, contrarrestado por la necesidad de disciplinar los instintos musicales y las predilecciones estéticas de Pozo. Al describir el montaje de "Manteca", su colaboración más conocida y celebrada, Gillespie notaba:

Chano no estaba muy al tanto de la evolución de la música estadounidense. Si yo le hubiera dejado tocar como quería, la cosa habría sido estrictamente afrocaribina, todo el tiempo. No habría habido ningún puente. Yo lo escribí. Le dije: "ahora, espera un

momento. Espérate, espérate. Después de esa parte [la sección polirrítmica dominante de riff compuesta por Pozo], necesitamos un puente"... Así es como sucedió. Siempre que escuchas algo escrito por Chano y por mí, algo en lo que colaboramos, no es algo en lo que yo me metiera como un matón; yo hacía mi aportación. Mira, cuando yo uso gente de distintas culturas, siempre intento comprender su música, y después trato de meter lo que creo que puede venir bien (to BE 321).

Walter Fuller, acreditado como co-compositor en "Manteca", también era el arreglista y relacionaba las dinámicas compositivas en términos certeros:

Chano te tarareaba los cambios, y con lo que nos partimos de risa esa noche fue cuando le preguntamos "¿Cómo quieres que sea el contrabajo? ¿Cómo crees que tiene que ser? ... Y él decía: "¡Pii-di-do! ¡Piii-de-do!". Eso es lo que hacía. Al final le dije: "De acuerdo, ya tengo bastante. Sigue, yo lo arreglaré". Porque nos quedamos allí unas dos horas con ese rollo... Chano sabía perfectamente todas las figuras que quería. Después nos sentamos al piano para tratar de darle forma a la cosa... cogimos las armonías de Dizzy y dijimos "Nosotros arreglaremos el resto, ¡no te preocupes!". Cuando Dizzy dice que Chano comenzó con los saxos, no es cierto. No tenía nada de eso. Tenía esa línea; él tenía esa línea melódica. Y entonces dijo "¡Pii-du-du! ¡Pii-di-di! ¡Pii-di-du!". Eso fue exactamente lo que dijo (to BE 346 (322)).

Ellos tenían poca tolerancia para la estética de repetición del montuno que Pozo favorecía cuando componía melodías propias. Fuller: "Y si escuchas ese tema ["Guachirí Guaro"], te vuelve loco, porque repite lo mismo una y otra vez, sin parar, repitiéndose hasta el infinito. Y nunca despegó como es debido porque carecía de estructura... No había forma "Nosotros arreglaremos el resto, ¡no te preocupes!". Cuando Dizzy dice que Chano comenzó con los saxos, no es cierto. No tenía nada de eso. Tenía esa línea; él tenía esa línea melódica. Y entonces dijo "¡Pii-du-du! ¡Pii-di-di! ¡Pii-di-du!". Eso fue exactamente lo que dijo" (to BE 346 (322-23)).

La impaciencia de Fuller con las limitaciones de Pozo es tal vez comprensible en el contexto de un arreglista neoyorquino ocupado. Su retrato, sin embargo, va más allá de lo práctico al representar una manera altamente determinada de negociar valores diferenciales de cognición y significado musicales. El efecto del motivo de los vocablos repetidos, presentado no como un síntoma de la carencia de inglés de Pozo sino como un síntoma de su carencia de lenguaje, presenta a Pozo de forma infantil. Es difícil evitar la impresión de que Gillespie y Fuller están, en este sentido, afirmando su autoridad sobre el don del ritmo que ellos deseaban. El intercambio entre los norteamericanos negros musicalmente letrados y el cubano negro iletrado representa un registro poderoso de una relación asimétrica, pero finalmente dinámica, de combinación y contradicción. Pero es la intolerancia de Gillespie y de Fuller hacia la estética de la música afrocubana que se erige en alto relieve frente a todos los demás aspectos de este intercambio. La estética del montuno, escuchada como una forma repetitiva al punto de la locura y la irracionalidad, es percibida como carente de forma y estructura. Incompatible con la estética vanguardista del bebop, la cual apreciaban, además de la complejidad armónica, el contraste formal y la variación y el desarrollo temáticos, la estética de Pozo es disciplinada juiciosamente, como cuando Gillespie nota que "si yo le hubiera *dejado* a su aire, la cosa habría sido estrictamente afrocubana" (énfasis del autor). Por tanto, el puente "formador" de "Manteca", originalmente planeado por Gillespie de ocho compases, terminó saliendo el doble de esa duración, porque la progresión armónica que él hizo no "regresó a B-flat", como él lo expone. En este consenso hacia el formalismo, y a pesar de sus alegaciones de que no se intervenía en la composición "como un matón", Gillespie aquí suspendió temporalmente su entusiasmo por los afrocubanismo para imponer una estética que era completamente norteamericana negra. A pesar de todos sus reclamos de una ascendencia común, las prioridades estéticas de Gillespie estaban enraizadas firmemente en una vanguardia modernista norteamericana negra, no en una "África" imaginaria.

En este último comentario, encuentro un síntoma de la tensión que está en juego en la reclamación de africanidad que Gillespie presume. "Chano" Pozo era simultáneamente Igual y Otro. Era, por un lado, considerado como depósito de conocimiento directamente transmitido y como archivo musical viviente continente de memorias ancestrales perdidas por norteamericanos negros. Era, por otro lado, despojado de la complejidad cultural e histórica que lo había formado: un negro cubano enteramente inmerso en la cultura músico-religiosa sincrética de la Cuba negra y claramente conocedor de los estilos musicales cubanos en toda su rica mezcla. Al esquivar la complejidad de la historia de Pozo, Gillespie estaba transfiriendo "al objeto los principios de su relación con el objeto", como lo expone Bourdieu (Outline of a theory of practice 96 (Esbozo de una teoría de la práctica)). Esa relación era genealógica y sus principios eran guiados por la ideología de la descendencia (la regla de la hipodescendencia) que gobernaba las políticas oficiales de identidad racial en los Estados Unidos. La ascendencia africana de Gillespie no era lo que causalmente determinaba el vínculo común que él sentía con Pozo, ni tampoco su "sentimiento polirrítmico", era más bien el hecho de estar enteramente inmerso en una Norte América con un punto de vista particular y una inversión ideológica en la igualdad y la otredad negra. En ese sentido, África se convierte en una idea simultáneamente naturalizada y deshistorizada, un presentimiento espectral de "simultaneidad en un tiempo vacío homogéneo", adoptando la noción de Benjamin en *Illuminations* (261ff)(Iluminaciones) . (Tengo también en mente el uso que Benedict Anderson le da a la noción para describir la simultaneidad totalizadora del tiempo que él considera esencial para una concepción moderna de comunidades imaginadas; ver *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo)). En lo que mercedamente puede llamarse un acto de sumisión, Gillespie recurre al "África" para aterrizar su modernismo y su estética progresiva en una anterioridad original. Ésta es a la vez alienante, siendo un índice sonoro de una contrarracionalidad amenazante depositada en una música sin forma y sin estructura y al tiempo el significante musical para un significado de ausencia en el punto de origen. Gillespie negoció esta alienación en su música posterior a 1947. Que el bebop finalmente acomodara esa contrarracionalidad en la forma del CuBop (sin importar cuántos esfuerzos disciplinantes ocurrieron en esa acomodación) es una marca de la condición moderna de Gillespie. Articulada por su autor como una contribución de dos culturas, como un fenómeno de inclusión transcultural, la música afrocubana de Gillespie acalla el encuentro problemático, no tanto de culturas sino de historias y, más fundamentalmente, de los sentidos de temporalidad incompatibles que constituyen esas historias y a través de los que son representadas. Su matrimonio, tal como lo fue, vivía en la síncope de temporalidades que no se pudieron resolver en el primer tiempo de una historia simplificada o de un origen idealizado.

El Jazz/Música Latina debe ser pensado siempre al interior de una modernidad concebida como una heterogeneidad de temporalidades. Esta heterogeneidad, como indican mis análisis de las auto-representaciones de Bauzá y de Gillespie, se ve con claridad aguda en el campo auditivo de la ciudad de Nueva York de finales de los años treinta, a mediados de los años cuarenta. Escribo "claridad aguda" a propósito, con absoluta conciencia del hecho de que cada término en la ecuación Jazz/Música Latina existe en una relación diferencial con el otro y como una crítica ideológica implícita sobre el otro. Esa relación diferencial, la heterogeneidad de las temporalidades y el espacio cultural fragmentado donde habita el Jazz/Música Latina deben comprenderse como constitutivos de y constituidos por los modos de subjetividad que cimentarían a Bauzá y a Gillespie en sus experimentaciones expresivas y estéticas. Se vuelve imperativo para los historiadores reconocer esta polifonía crítica y entender en ella al Caribe Negro del Jazz/Música Latina como una praxis expresiva y un locus cultural caracterizados por una tensión dialéctica, y precisamente a causa de ésta, como una razón para la celebración musical.

Bibliografía de la traducción:

Althusser, Louis (1970). "Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)" en *La Pensée* no. 151, junio de 1970.

Garret, Romeo B. (1966). "African Survivals in American Culture" en *The Journal of Negro History*, Vol.51, No. 4, octubre de 1966. Pp. 239-245.

Huggins, Nathan I. (2007 [1971]). *Harlem Renaissance*. Oxford University Press.

Jameson, Fredric (1982 [1981]). *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Cornell University Press.

---

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Ent

4~

Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958