

Jairo Moreno

'LATIN JAZZ'

COMO GRAMÁTICA POLÍTICA

Género musical paradójico y conflictivo, el "Latin-Jazz" debe ser pensado en términos de una co-presencia de fenómenos como constelación de elementos mutuamente determinantes. No se trata de pensar una autonomía estética desinteresada sino más bien de exigir formas de reconocimiento que no impliquen deudas impagables, que no pierdan de vista las historias que hacen la historia, y que deben re-conocer (aprender de nuevo) la complicidad de sus estrategias hegemónicas.

Par-Impar

'Rock' n' Roll,' 'Rhythm & Blues,' 'Country & Western,' 'Heavy Metal,' 'Drum and Bass': estos son algunos de los rótulos bifurcados que hoy en día acumulan cierto reconocimiento, convocando, aunque susceptibles a los vacilos significativos a los que todos los signos son sujetos, constelaciones sonoras de géneros, formas, y estilos musicales más o menos precisas. En comparación, el rótulo 'Latin Jazz' se muestra menos discernible, y no solamente porque, sea lo que sea (y aviso de antemano que no hemos de esperar que haya una respuesta final y conclusiva al respecto), es un fenómeno minoritario, con una audiencia relativamente limitada y todo lo que aquello conlleva: un ámbito restringido dentro de la circulación global musical y bajas ventas discográficas. Creo que el reto de la indiscernibilidad del 'Latin Jazz' es inseparable de una historiografía que me atrevería – claro está, de manera provisional – a llamar de cabisbaja, murmurante. La suya es una historia que en sí depende de otras historias, especialmente de la ya muy compleja historia del jazz; y también es suya una existencia que se confirma en relación a un otro, un otro que lo autoriza y que este, inadvertidamente, lo legitima como autorizador. No obstante, dado que como práctica actual y llevadera el mismo nombre 'Latin Jazz' adquiere una condición crítica frente a cada uno de sus términos – 'Latin,' 'Jazz' – es necesario hablar de un género musical como medio de intersección conflictivo y paradójico, y de su historia como campo de acción. Para abordar esta intersección conflictiva, sugiero interrogar la estructura gramática del rótulo 'Latin Jazz' como manifestación de poder, como política, y con un oído para la advertencia de Wittgenstein: "la gramática nos dice de todo qué clase de objeto es."

'Latin' como adjetivo, de entrada secundario, no indispensable, es algo que asume la existencia *a priori* de lo que él modifica, el 'jazz.' No sólo adjetivo, sino además huella gramática de una historia y, por ende, vestigio de una cierta cronología, un 'haber llegado después,' el "time lag" de Bhabha, marca indisputable de lo tardío, de lo condenado a siempre tener que perseguir, a un 'ir detrás de.' Ya regresaremos a este acertijo inaplazable y exquisito de la temporalidad.

Basta por ahora con continuar nuestra pesquisa con modestia, a través de las palabras y del silencio que las rodea. ¿Habría que entender 'Latin' como descripción – nunca libre de ideología, por supuesto – de propiedades formales *sobre* la música o, en el peor de los casos, *en* la música? Entendamos aquí el aparato descriptivo del ritmo (la síncopa y el polirritmo, ejemplarmente) o el timbre (los colores brillantes, una abundancia de percusión a mano), en fin, toda aquella parafernalia conceptual a las que algunos quisieran reducir la combinación sonora de lo musical pero 'sin ton ni son,' como dice el dicho. ¿'Latin' como código étnico-cultural, también ontopológico (el ser entendido en base a un lugar), bajo el cual la sociedad norteamericana cobija todo aquello proveniente de *su* Sur? ¿Y no es éste un doble desplazamiento, un hábito lingüístico perezoso? Quiero decir, se trata del eco de una asignación de origen francés (*l'Amérique Latine*) en el ámbito etno-cultural anglosajón y, de forma crucial, afro-norteamericano: 'Latin Jazz,' y no 'Latino Jazz' o, usando la designación oficial del gobierno de los Estados Unidos desde la administración de Lyndon B. Johnson (i.e., Hispanic), 'Hispanic Jazz.' ¿Y qué responder frente al pasaje migratorio constante y en flujo de gentes provenientes de Centro y Sur América hacia los Estados Unidos? Obviamente, allí opera también una reducción humana a favor de la semántica. Vislumbramos dentro de 'Latin' el paradigmático 'significante vacío' derridiano, una singularidad tratando en vano de contener una pluralidad siempre en proceso de cambio y transformación.

¿Y qué diríamos de 'Jazz'? ¿Que también es un ensamble de aspectos musicales? Así lo ha descrito el vocal e influyente canonizador del jazz en los Estados Unidos, Wynton Marsalis, invocando una trinidad sonora: el sentido rítmico del 'swing,' la presencia esencial del 'blues,' y la improvisación como práctica fundamental. Como registro etno-racial, 'jazz' ha jugado un papel fundamental en la articulación de la expresión creativa sonora afro-americana, lo cual es al mismo tiempo indisputable tanto como algo a lo cual la amplia y compleja red histórica y sonora que abarca la palabra 'jazz' no puede ser reducida sin cierta violencia. Y como veremos, en el mismo momento en el cual se consolida una fusión entre idiomas afro-cubanos y afro-americanos (a mitad de los años 40), el 'jazz,' en su forma be-bop, representa el pasaje a la modernidad de ciertas comunidades musicales negras progresistas. (Se trata más precisamente de concebir la modernidad como un proceso de modernización de lo técnico-material en la música, oyendo en la complejidad lo moderno.) Adentrándonos en el espacio nacional estadounidense, el 'jazz' constituye una forma musical clásica que sólo se podría haber realizado bajo la agencia de los encuentros culturales autóctonos a un terreno nacional y del estado, es decir dentro de un horizonte multi-cultural que pontifica sobre la diversidad mientras refuerza y mantiene las diferencias. Simbólicamente, el 'jazz' pasa a ser considerado como la forma musical democrática por excelencia, encarnando sonoramente los ideales democráticos republicanos de los E.E.U.U. y de paso realizando estos ideales en un registro estético que logra un balance perfecto y sin excedente entre individualismo y colectivismo. En palabras de la historiadora Penny Von Eschen: "aunque un combo de jazz no puede haber sido un modelo de gobierno, simbolizó las cualidades de una democracia vibrante. Los artistas de jazz manifestaron excelencia individual dentro de una dependencia profunda de, y un dar cuentas a, un colectivo."

De hecho, ésta última fue la tesis básica de *Jazz* (2001), un ambicioso documental en diez partes ampliamente diseminado en los E.U.A., y realizado por Ken Burns con la participación central de Wynton Marsalis, varios intelectuales afro-americanos, e historiadores del jazz. Surge de esta tesis, sin embargo, una profunda contradicción a la vez conceptual y práctica: al mismo tiempo que se reclamaba para los afro-americanos una práctica auténtica de la democracia por medio de una estética de participación (y no la forma inauténtica del aparato estatal blanco y predominantemente anglosajón), se convertía este argumento en cómplice de las prácticas de exclusión que criticaba, haciendo mención mínima de la participación de otras etnias y culturas en la trayectoria del jazz (hubo silencios inexplicables alrededor de ciertas generaciones, además). Pero no se trata de dirigir un dedo acusatorio hacia Burns y Marsalis; se trata más bien de reconocer un modo de pensar la política de lo estético (y lo estético como política) que sea menos contradictorio. Pensar, ya de hecho, que lo estético, por un lado, es un arreglo precario y que, por el otro lado, como recurso hermenéutico, debemos mantener cierta precaución con la facilidad con la cual podemos oír – ¡oir! – homologías (Adorno) o correspondencias (Benjamin) entre estos registros. Recordemos que estamos hablando del sonido, de una esfera de acción en la cual todo – y por tanto nada – se permite. No implica esto sin embargo que debemos sumirnos en el silencio. Al contrario, implica que es precisamente porque todo – y nada – se puede decir acerca de él que nos peleamos lo sonoro, en lo sonoro, y, sobre todo, a través de nuestras algarabías discursivas. Y así y ahí mismo nos encontramos o no.

Latin Jazz entonces puede pensarse como ocasión para un encuentro en el que podemos presenciar milagrosos puntos de contacto entre personas y sus códigos. Poniendo énfasis en una historia singular posiblemente nos acerquemos al enigma de 'Latin Jazz.' Tratemos pues de escuchar una vida a través de su muerte.

Uno que nunca es uno

En febrero de este año murió en Nueva York Ray Barretto (1929-2006), músico cuya trayectoria profesional abarca casi seis décadas, coincidiendo con la era triunfalista de la posguerra norteamericana durante la cual el jazz alcanza varios apogeos creativos (bebop, hard bop, cool, free jazz, jazz fusion, mainstream, neo-bop, neo-classicism, entre otros). Barretto, un conguero y líder de orquesta de origen puertorriqueño nacido y criado en Nueva York, epitomiza el encuentro de estas músicas. Su acto público final tuvo lugar en enero cuando la National Endowment for the Arts, la organización gubernamental de artes de mayor prestigio en los Estados Unidos, le otorgó el honor de Jazz Master por su enorme contribución a dicho arte. Sin duda alguna, siendo el conguero más grabado en la historia del jazz, Barretto mereció un lugar en el panteón jazzístico, aunque a los 76 años llegó un poco tarde: en vida, Barretto libró una guerra constante por ser reconocido como músico de jazz.

A pesar de haber sido un baluarte en la escena latina en Nueva York desde el comienzo de la década de 1950, de haber logrado éxitos en los años 60 con la pachanga y el boogaloo, y de haber sido un ícono de la era de oro de la salsa en los años 70 y 80, su carrera comenzó en el jazz, o precisamente en el bebop, cuando siendo aún un adolescente participó en jam sessions con Charlie Parker.

Fue también Barretto quien en 1958 iniciara su carrera como el sideman latino de mayor ámbito en el jazz, inventando – como dirían muchos cuando murió – un estilo de tocar las congas que se interpenetraba de forma acerrada pero simultáneamente transparente con las sutiles exigencias rítmicas del jazz post-bop. Aquella grabación, *Manteca*, con el pianista Red Garland, lo

mostraba como invitado especial, una distinción poco común para un joven aun desconocido fuera de los círculos musicales latinos de Nueva York en los años 50 y tocando un instrumento marginal a la tradicional sección rítmica del combo de jazz (batería, contrabajo, y piano). Cerca de su muerte, Barretto decía que si desde la década de 1990 tocaba exclusivamente con un grupo más jazzístico que 'latino', era porque significaba un retorno a sus raíces y no una negación de su verdadera identidad como puertorriqueño nacido en los EE.UU., lo que muchas veces le reclamaron. (Debo revelar, en pro de la 'objetividad,' que fui bajista y arreglista de Barretto desde 1989 hasta 1997.) En entrevistas ampliamente transmitidas por la cadena Radio Pública Nacional (también la emisora de mayor alcance nacional en los EE.UU. y de corte progresista, Barretto contó que en su niñez escuchaba durante el día música puertorriqueña y cubana en la radio en español y que en la noche, cuando su madre salía a tomar clases de inglés para inmigrantes hispanohablantes, decía Barretto, escuchaba absorto en la radio en inglés, donde el repertorio incluía Duke Ellington, Count Basie, y Benny Goodman. Estos hombres, sus orquestas, y sus músicas se convirtieron en sus niños (tan pronto su madre regresaba a casa, dijo, él apagaba la radio y pretendía dormir bajo el arrullo secreto de las armonías

líquidas de Ellington, el ritmo sinuoso pero avasallante de Basie, y los aires aterciopelados del clarinete de Goodman), le ofrecieron compañía, y lo iniciaron en las sutilezas sonoras del jazz; le proporcionaron en sonido, en otras palabras, lo que él algún día reclamaría como raíces. Cabe añadir que tuvo responsabilidad en esta historia sentimental la poco sentimental economía radial de los años 1930 y los 1940 en Nueva York: las emisoras en español cesaban su transmisión a la caída del sol.

Esta historia, sin duda conmovedora, daría sustento a comentaristas que años después, a la luz de su muerte, verían en ella una formación bi-cultural que había preparado a Barretto para su carrera prolífica en los mundos del jazz y la música latina. Ray Vega, un trompetista de amplia trayectoria por los ámbitos jazzísticos y latinos en Nueva York y sideman de Barretto a mediados de los 90, declararía horas después que muriera: "Ray Barretto era la quintaesencia del Nuyorican, un puertorriqueño nacido en Nueva York," concluyendo que por esta razón "Barretto tenía una ventaja sobre sus colegas de origen cubano en los 1940s y 1950s."

Muchos son estos colegas "en desventaja," según el criterio de Vega, pero ninguno más que Luciano 'Chano' Pozo. En Pozo, el conguero cubano en cuyas manos, y junto al trompetista John 'Dizzy' Gillespie, cae la enorme responsabilidad de haber consolidado la fusión de lo afro-cubano con el bebop. En los años 40 Gillespie recluta a Pozo y, cuenta la historia, hacen historia en un concierto en Carnegie Hall presentando por primera vez su trabajo incorporando ritmos afro-cubanos mezclados con el complejo idioma musical del bebop. Parece injusto y hasta erróneo tildar de en desventaja a quien la historia oficial del jazz, sobretodo aquella cuya historiografía se basa en una fe absoluta en los mitos de origen, ya consagró como fundador. Mas opera en la relación Pozo-Gillespie un cálculo diferencial dentro del cual Pozo, afro-cubano, representa para Gillespie, afro-americano, una fuente de reencuentro con un polirritmo ancestral de la "madre África" que se había extraviado durante el 'Middle Passage,' el pasaje a través del Atlántico hacia Norte América – en esta narrativa, a los esclavos en Norte América les fue borrada su principal fuente de identidad sonora: el tambor y su ritmo. Desde este punto de vista, sí existe una desventaja en la estructura de una relación en la cual Pozo es un agente, pero un agente parcial, simultáneamente validado y neutralizado por ser el objeto de deseo de una historiografía recuperativa, melancólica, y en última instancia imposible de Gillespie. Gillespie mismo lo decía: "Chano' no tenía nuestro ritmo [de jazz] . . . a veces perdía el pulso y yo me acercaba a su oído y le cantaba una melodía . . . era increíble, inmediatamente volvía al pulso." Pero fue en una composición hoy icónica – "Manteca" – donde Pozo sembró una inquietud en el modernismo desarrollista del bebop. En dicha composición, la porción creada por Pozo – basada en una estética de repetición e insistencia – rehusa comprometerse con la parte añadida por Gillespie – que obedece a una estética de cambio constante. El contraste es marcado y por ello exquisito.

El encuentro entre Pozo y Gillespie que gesta el llamado 'Cubop' es tanto contraposición como mezcla. En otro escrito he propuesto que aquel proyecto, que representa una afirmación racial sumamente valorada en el espacio político identitario afro-norteamericano, queda comprometido por una estética diferencial étnica cuyas condiciones de posibilidad están dadas precisamente en una sociedad norteamericana intensamente racializada.

Hablamos pues del encuentro como asíndota entre curva y línea que, aunque cerca, nunca se entrelazan. Así, celebrar una fraternidad sonora africano-diaspórica, como lo hacen en la academia norteamericana actual algunos pontífices de la llamada 'inter-culturalidad' y sus acólitos sin escrúpulos, es asfixiar bajo el pretexto de un abrazo estético y universalista la compleja realidad socio-económica y política que es hacer música. Es esta inter-culturalidad un proyecto simplón que no se molesta en pensar lo que sería un requisito: una inter-epistemología. En resumen, entonces, *lo que se oye* está marcado por *la forma en que se oye*. La auralidad tiene sus intereses, por

así decirlo, jamás es inocente, jamás una simple realidad disponible a la percepción transparente. La noción de desventaja que implica Vega constituye entonces un hecho en y de la genealogía de ambos términos en la ecuación 'Latin Jazz.'

¿Qué decir entonces de la ventaja de Barretto a la que se refiere Vega? ¿Es esa bi-culturalidad de la que dispone un hijo de inmigrantes el boleto de entrada a la modernidad del jazz bajo términos más equitativos? ¿Es posible que una vicisitud, como por ejemplo el hecho que la radio no transmitiera música latina por la noche en Nueva York en los 30s y comienzos de los 40s, lo que en última instancia significa que un Nuyorican sea algún día un Jazz Master? La historia está llena de minimalismos de estos, de singularidades cotidianas e imprevistas que rayan los grandes diseños de la narrativa historiográfica.

Cuando escuchamos "Manteca" en versión de Red Garland, se percibe una cierta ligereza sonora donde sobresalen las congas de Barretto. Es como si el gesto de promoción del joven conguero nuyorican en la carátula del disco se trasladara a la misma textura de la música en una presencia sonora constante, no intermitente como fuera la de Pozo. Cabe resaltar que no sabemos si Garland tuvo una intención identitaria como la tuvo Gillespie. Y tampoco importa saberlo, porque si la música es en sí campo de acción, el acto allí se remonta a un cambio en las coordenadas del encuentro 'Latin' y 'Jazz.' Sobre estas coordenadas 'Latin,' creo, se sitúa menos como adjetivo que como adverbio. Maniobra interpretativa muy delicada esta, porque, a pesar de continuar siendo un modificador, 'Latin' se manifiesta como cierta manera de permear el jazz. En lugar de 'Latin Jazz' quisiéramos decir 'Jazz Latin-ly,' en una construcción inexistente en inglés pero imaginable en Español: 'Latinamente Jazz.' Claro, pasa a ser el conjunto además un verbo ('tocar Jazz Latinamente'), lo cual refuerza el pensar a la música como campo de acción, evitando así la seductora pero pernicioso tendencia de pensar lo sonoro como sustantivo. Quizás debiésemos nosotros decirle a la gramática qué clase de cosas pueden ser las cosas, *pace* Wittgenstein.

Mas no podemos ignorar contingencias de preciso carácter histórico (ventajas sobre las cuales Vega mantiene silencio) que nos llevan por senderos diferentes y más allá de la gramática. En 1958, cuando se realiza el proyecto de Garland, no sólo ha intervenido Pozo; también numerosos músicos latinos, y no sólo percusionistas, han tocado con orquestas de jazz, y jazzistas con orquestas latinas. Y es que en la posguerra nuyorquina aumenta exponencialmente la presencia de músicas afro-cubana, cubana, y puertorriqueña, aunque, de hecho, a medida que aumenta la presencia musicocultural puertorriqueña, se atenúa la cubana y afro-cubana. Emerge en el medio de la euforia triunfalista un sector cultural como el solidificado en *The Palladium*, salón de baile multitudinario que convoca a todos aquellos que se llaman bailadores. (Dicen quienes asistían que las diferencias raciales y étnicas se dejaban a la entrada; otros, cínicamente comentan que los colores se hacían invisibles alrededor del 'verde' – el dólar.) Situado en el centro de Nueva York, era vecino de los mejores jazz clubs, lugares como *Birdland*, donde una euforia creativa subía a escena cada noche, dicen los que asistían.

¿Vicisitud, o economía socio-cultural informal? ¿Primero el huevo, o la gallina? Preguntas sordas. Sin entrar en detalles de cómo la ecología urbana de Nueva York en los años 50 y los estatutos municipales que gobernaban la conducta de los clubes y cabarets hizo posible encuentros como aquellos, podríamos observar que en la década del 50 surge una dominante-cultural que en sí está constituida por culturas emergentes, trastrocando el código lineal propuesto por Raymond Williams. Quiero decir que culturas sonoras afro-americanas y latin-americanas, particularmente la puertorriqueña, se encuentran en un momento de surgimiento (ya no se limita su ámbito

urbano cultural a la zona norte de la ciudad, como en los años 20, 30 y comienzo de los 40) al mismo tiempo que se establecen como un nexo cultural dominante. Parte de estos procesos es una monumentalización de lo sonoro mediada por los espacios donde se realiza y, sin duda alguna, la formación de héroes que lo realizan: nombres como "Tito Puente," "Tito Rodríguez," o "Machito." (No olvidemos que es aquel un mundo machista.) La industria discográfica, en tanto, realiza sus mediaciones, grabando y promoviendo música a paso acelerado. No obstante, me negaría a afirmar que de este contexto general surge, como efecto, un "Ray Barretto" o lo que he llamado "Latinamente Jazz," como también negaría una simple inversión de esta fórmula. Insisto en pensar en términos de una co-presencia de estos fenómenos como parte de una constelación de elementos mutuamente determinantes, un pensar fuera de la linealidad, un pensar que reclama que tengamos seriamente en cuenta las decisiones a corto plazo que se toman

en la cotidianidad de una vida como la de Barretto. Pensar, con un Deleuze tardío, en una vida como ensamble de empiricismos singulares, un devenir sin grandes anticipaciones, mas añadiendo a Deleuze las contingencias de un sujeto políticamente situado: uno que nunca es uno. Por ejemplo, a pesar de ser protagonista de incomparables proyectos con músicos de la talla de Gene Ammons, Art Blakey, y Lou Donaldson, entre otros, Barretto no se beneficiaría por hacer giras de conciertos con ellos o presentaciones en vivo. En palabras de Donaldson: "Y ya ve, en esa época yo tenía un cuarteto, no quinteto, cuarteto. Y si yo hubiera añadido a Ray, hubiéramos sido cinco, y yo no hubiera tenido dinero para hacerlo. Vea ud., en esos tiempos no ganábamos nada de dinero, teníamos que viajar a costo mínimo, tan barato como pudiéramos; no era como hoy, cuando tenemos muchos medios de transporte." La hospitalidad, como bien sabemos, no es un arreglo mutuo, aun cuando se trate de un nivel tan local como lo es el realizar giras con un grupo. En otros niveles la situación es más compleja. Por ejemplo, hacia esos años (1956) Gillespie visita Brazil (y no Brasil) por primera vez, parte de la primera gira de los 'Embajadores de Jazz' patrocinada por el Departamento de Estado de los E.E. U.U. (El jazz desarrolla un papel importante en la diplomacia norteamericana durante la 'Guerra Fría,' como lo ha elaborado la historiadora Von Eschen.) Tendría Gillespie en esa ocasión revelaciones acerca de la diversidad sonora de la diáspora Africana, lo cual aumentaba gradualmente su deseo de recuperar una autoctonía musical. Naturalmente, facilitaba este proceso su privilegiada perspectiva panóptica norteamericana. (A su crédito, esta trayectoria lo llevaría a Cuba en los años 70, contra la posición oficial de los E.E. U.U., y a dirigir, en las últimas

décadas de su vida, una orquesta que llamó, sin ironía alguna, 'United Nations Orchestra.') Hacia esos años también llegó 'Brasil' a los E.E. U.U., en las voces afelpadas y melodías serpenteantes de la Bossa-Nova. (Que los invitados hayan sido de piel blanca (João Gilberto, Antonio Jobim) y el anfitrión también (Stan Getz) sugiere un tema poco abordado en la historiografía del jazz.) Y como ejemplo final, en esos años se trasladan hacia la costa oeste

músicos como Mongo Santamaría y Willie Bobo, estrellas de la escena afro-cubana y latina nuyorquina, a trabajar con el vibrafonista de origen sueco, Cal Tjader, quien desarrollaría con ellos un estilo con influencia del jazz cool californiano. Mientras tanto, Ray Barretto, incapaz de sostenerse exclusivamente como músico de jazz, encontraría fama en géneros como la charanga y el boogaloo. Eran ya los sesenta. Cuba vivía su revolución. Pasarían más de veinte años antes que músicos cubanos regresaran – me refiero aquí a la defección de Paquito D'Rivera, el virtuoso saxofonista y radical anti-castrista quien, incidentalmente, junto a Barretto, es el único otro músico 'latino' nombrado como 'Jazz Master' por el establishment cultural norte americano.

El movimiento de derechos civiles tomaba fuerza y las razas y etnias se auto-definían y con ellas sus estéticas. Los encuentros entre 'Latin' y 'Jazz' se harían escasos. Desde los años 90, músicos de una nueva generación (David Sánchez, Miguel Zenón, Claudia Acuña, Luciana Souza, Danilo Pérez, Edward Simon, Avishai Cohen, Yosvani Terry, entre otros) desempeñarían una labor musical mucho menos preocupada por el nombre bajo el cual se identifica. En su última década, Barretto propondría una simple inversión gramática: 'Jazz Latin.' Nadie lo escucharía.

La Monotonía del "Mismo Cambiante"

Hice mención al fenómeno de 'co-presencia' en referencia a una constelación de elementos constituyentes de un momento histórico, los años 50, y en un lugar claramente demarcado, el centro de Nueva York. Aparece también este fenómeno específicamente en una de esas leyendas que el jazz no puede olvidar. Me refiero a una frase de Jerry 'Roll' Morton, el pianista y compositor criollo de Nueva Orleans, donde afirma que para tocar el jazz auténticamente hay que poseer un 'Spanish Tinge' ('Matiz Español'). Su testimonio nunca fue puesto en duda: la heterogeneidad no marcada de las prácticas musicales en Nueva Orleans a fines de siglo diecinueve es un hecho. Por 'heterogeneidad no marcada' quiero decir que la diversidad musical de Nueva Orleans no aparece dentro de un marco epistemológico de diferenciación, y menos aun de homogenización. (Se acentuaría la diferencia en vista del aparato político instalado con la legislación separatista racial 'Jim

Crow.) ¿Qué decir entonces de esta presencia de un 'matiz' en el centro del jazz como praxis? ¿No elimina ello la necesidad de conceptualizar el 'Latin Jazz' como una co-presencia? No, porque la formación de la categoría 'Latin Jazz' genera una relación centro-margen que no existía conceptualmente en el 'Tinge' de Morton. A éste se le asigna el papel secundario, de anécdota histórica, mientras que 'Latin Jazz' recibe el rol principal, historiográfico. De ahí que nombrar el 'Latin Jazz' constituya formar un centro en el acto mismo del enunciamiento – la gramática como autopoiesis. Intuimos así la aparición de un vector especial (centro-margen), y coordinaríamos éste con un eje temporal con respecto al cual 'Latin Jazz' significa un

andar atrás. Representa este doble movimiento una “monopolización del uso de categorías y del poder de interpretar,” como lo afirma Mary Louise Pratt hablando de la modernidad eurocentrista, que también marca el compás donde se localizan las relaciones del centro con los demás. Los 'demás' entran en un sistema económico donde incurren en una deuda automática y perenne (deuda que llamaría 'etno-cultural') bajo términos dictados por el centro.

Observa Néstor García Canclini que la modernidad es un proceso “mediante el cual las élites se hacen cargo de la intersección de las varias temporalidades históricas y tratan de elaborar un proyecto global con ellas.” Difícil imaginar riendas más efectivas que las dadas en las categorías de tiempo y espacio, que, creo yo, son las que la enunciación de un 'Latin Jazz' monopoliza para los hablantes. Cabe entonces entender el gesto modernista de Gillespie como movilización de diferencias temporales y espaciales: Pozo constituye la primordialidad africana que nunca cambia (el tiempo inamovible de un lugar fijo) que le provee a lo afro-norteamericano una primordialidad que este tiene libertad para desarrollar. LeRoi Jones

(Amiri Baraka) conceptualiza este proceso bajo el apóstrofe en partes brillante y exasperante de “changing same” ('mismo cambiante'), principio identitario fundamental dentro del cual la afro-americanía reclama un pasado fijo que constantemente se renueva y transforma. La manifestación más certera de dicho principio es lo musical. He aquí entonces el acertijo de la temporalidad de 'Latin Jazz': ¿cómo enfrentar una historiografía transcendentalista e identitaria que, atendiendo a las demandas de su principio fundamental de un “mismo cambiante,” lo somete a un constante proceso de re-semantización pero lo fija dentro de un orden gramático incambiable?

Doy un ejemplo contemporáneo en lugar de una respuesta. Las historias entrelazadas del jazz y el Latin Jazz alcanzan un momento significativo con la creación, en 2002, de la Lincoln Center Afro-Latin Jazz Orchestra, bajo la tutela de Jazz at Lincoln Center, un masivo programa institucional (el presupuesto anual es de treinta y cinco millones de dólares) bajo la dirección de Wynton Marsalis y dedicado a la canonización y disseminación del jazz de corte tradicional y con un enfoque afro-americano. No es éste el lugar para ofrecer un análisis detallado de la política cultural detrás de este proyecto.

Quisiera sólo resaltar el nombre bajo el cual se lleva a cabo: Afro-Latin Jazz. La referencia es obvia para los que conocen la trayectoria de la música latina en Nueva York en los años 40, pues fue la orquesta Machito and his Afro-Cubans, dirigida por Mario Bauzá, quien realizó el experimento más significativo de fusión entre idiomas cubanos (predominantemente afro-cubanos) y aquellos del big-band de fines de los años 30. Bauzá, de gran erudición musical, se deslizaba cómodamente entre los círculos de élite del jazz y del ambiente latino y se auto-definió como la persona ideal para abrir un espacio inexistente en aquella época para músicos latinos de color. El resto es historia, aunque en realidad la historiografía del jazz, igual a como noté anteriormente, ha sido poco generosa con Bauzá, quizás considerando su contribución más 'afro-cubana' que jazzística. El Jazz at Lincoln Center hace una gestión similar a la de Bauzá medio siglo atrás, re-insertando en su gramática una africanía que es indisputable en el 'Latin Jazz'; pero, simultáneamente, realiza una gestión inversa en la cual la latinidad sonora (sea lo que sea) queda restringida a un marco racial. Es esta la ansiedad de reforzar la dependencia a la que el jazz somete al 'Afro-Latin Jazz,' la ansiedad de nombrar un origen, de renovar el control bajo la agencia de la formalización cultural de lo sonoro. Se trata de una política cultural como gesto democrático interesado, una democracia cultural como praxis de reconocimiento: reconocer, por un lado, algo llamado 'Latin,' y, por el otro, re-conocerse, en el fiel espejo acústico del "mismo cambiante," en una gramática narcisista como la imagen que lo sonoro debe reflejar. Es esta la monótona inercia de la historia, el devenir en círculos de los espirales que Vico reconoció siglos atrás y que nos remontan repetitivamente a un lugar similar pero nunca idéntico.

¿Cómo salir del espiral de Vico? ¿Cómo hacer un diagnóstico de la continua dependencia de algo llamado 'Latin' en relación a algo llamado 'jazz'? Primero, cabe destacar que hay un impulso hoy en día hacia la apertura de marcos hasta ahora relativamente estrechos dentro de los cuales se ha desempeñado la labor canonizante de la cultura política del jazz. Esta apertura tiene un aire democrático en cuanto a que abre un campo de representación anteriormente inexistente.

En segundo lugar, hay que resaltar que es este un gesto democrático según términos específicamente determinados, democracia interesada, y que por tanto representa en sí la imposibilidad de una participación no-hegemónica mientras sea el identitarianismo quien dibuje las coordenadas donde se sitúa el hacer musical, y mientras sea la gramática quien nos dicte qué clase de cosas son las cosas. Claro, no se trata de pensar una autonomía estética desinteresada con miras a la utopía de libertad improvisatoria que promete el jazz. Se trata más bien de exigir formas de reconocimiento que no impliquen deudas impagables, formas de reconocimiento que no pierdan de vista las historias que hacen la historia, y formas de reconocimiento que deben re-conocer (aprender de nuevo) la complicidad de sus estrategias hegemónicas. ¿Reconocerá alguien esto?



*Jairo Moreno es profesor
en la New York University.*