

Souto, Carmen (editora). 2012. *Jam session. La nueva generación.*

La Habana: Ediciones CIDMUC.

La bibliografía sobre el desarrollo y la práctica actual del jazz en Cuba es escasa, según afirma la musicóloga Liliana González¹. El libro *Jam session. La nueva generación* constituye entonces un aporte a esta causa, incluyendo además una revisión crítica del panorama general de la música en Cuba con un espíritu que pretende ir más allá de la reseña periodística o la entrevista noticiosa.

Se trata de una colección de cuatro artículos sobre la escena contemporánea del jazz en Cuba, donde tanto los autores individuales como los intérpretes estudiados son jóvenes. En la introducción al libro, la editora parte destacando su definición del “ser jazzista”, entendida como aquel músico que “asume el jazz como vehículo esencial de expresión” (9), y no lo asocia necesariamente con su rol en el mercado laboral. Este punto de partida es interesante si lo comparamos con lo que acontece en Chile, pues aquí se tiende a definir o perfilar al jazzista según si vive de tocar jazz, o bien si el repertorio jazzístico es lo que predomina cuantitativamente en su oficio como profesional².

A lo largo del texto se describe un movimiento de jóvenes jazzistas que posee características comunes: sólida formación musical, asociada a la dicotomía academia/empirismo, y a la práctica generalizada de interrelacionarse continuamente en los escenarios y las grabaciones. Otras cualidades destacadas son su inserción en el espacio más general de la música popular cubana, sumado a un afán de experimentación y búsqueda de un lenguaje personal a partir de los elementos comunes recién mencionados.

Por otra parte, esta generación de jóvenes jazzistas cubanos se ha legitimado a partir de su circuito de difusión, basado en festivales, concursos, y la difusión masiva a través de programas de radio y televisión. Uno de los artículos incluidos en este libro aborda precisamente la recepción del jazz por parte del público local.

1. Según comunicación mediante correo electrónico, 28 de noviembre de 2013.

2. Ver tesis de Bernardita Ihnen (2012), *Trabajo y jazz*.

Cabe destacar además que el libro contiene una extensa discografía, que da cuenta y actualiza la producción musical de los jóvenes jazzistas cubanos, en su calidad de sujetos de estudio del presente texto.

El primer artículo pertenece a la musicóloga Claudia Fallarero, y lleva por título "Jazz contemporáneo en Cuba. Componentes estructurales". En este trabajo la autora busca establecer los elementos esenciales del hacer jazz en el contexto cubano. Para ello parte considerando que las individualidades y sus actos son las que perfilan estilísticamente el jazz cubano contemporáneo, siendo estas individualidades (instrumentistas líderes de sus proyectos musicales) quienes generan agrupaciones y propuestas musicales específicas. Estos músicos, si bien no son necesariamente coetáneos, tienen en común la experiencia de haber sido formados en las escuelas de arte de Cuba, asumiendo el jazz como medio principal de expresión, sin desconectarse del entorno musical local, ya sea tradicional o académico.

La autora analiza los formatos instrumentales más habituales que son empleados por la última generación de jazzistas cubanos, destacando la tendencia a emplear combinaciones instrumentales que recurren normalmente al empleo de piano y vientos (saxos, trompeta y flauta), acompañados por instrumentos de percusión, bajo, guitarra eléctrica y voces. A partir de este tipo de agrupaciones es que se perfilan entonces las individualidades, tanto en el ámbito de la composición como en lo interpretativo.

Se considera que el cultivo de la experimentación corresponde a una actitud heredada de la academia, expresado en el interés por la exploración novedosa de texturas, armonías y ritmos, la mayoría de las veces inspirados en la tradición de la música popular cubana. Sin embargo se pone énfasis en destacar que, si bien esta actitud experimental proviene del ámbito académico, allí el jazz no es objeto de enseñanza (16), de modo que los músicos interesados en este género deben incorporar sus códigos de ejecución mediante una práctica empírica, por fuera de la academia.

La autora se focaliza en lo que denomina "jazz contemporáneo cubano como género de vanguardia", destacando que en este género el intérprete pasa a la categoría de co-creador, gracias a la práctica regular de la improvisación. De este modo, "a través de la interpretación se construye la propuesta creativa" (17).

Ya en su origen estadounidense, el rasgo multicultural del jazz favorece las "relaciones intertextuales en el discurso musical", y en el caso cubano la agregación de elementos de la música tradicional y popular local ayuda a la generación de un jazz cubano con una personalidad bastante acabada y distintiva.

Fallarero también revisa la aplicación práctica del término "fusión" al jazz cubano, donde la incorporación de patrones genéricos cubanos al jazz local deriva en una modalidad de trabajo que es validada por un público que reconoce tales combinaciones. Eso sí, la autora advierte que "esta hibridación responde a un criterio de *contaminación* más que de fusión o mezcla de esquemas genéricos determinados", pues se usan elementos más bien superficiales de modelos de música cubana; en este punto, se asume la fusión más bien como una acción interactiva o un criterio de trabajo en vez de un género definido o definitivo³.

3. Otra mirada regional sobre el posicionamiento del concepto y la práctica de la música de fusión asociada al jazz en América Latina se halla en Menanteau (2006).

La autora concluye que el jazz en Cuba ha dejado de ser una práctica descontextualizada como lo fue en la época en que esta música llegó al Caribe, pasando así a generar una práctica que se define a partir del discurso musical y de la aplicación a este de ciertas “marcas identitarias musicales cubanas” (27), que hoy contribuyen al perfilamiento y fortalecimiento de una activa escena local de jazz cubano.

El segundo artículo presentado en este libro fue escrito por la musicóloga, pianista y compositora Camila Cortina, y se titula “Trayecto de una cubanidad en movimiento: migración de jóvenes jazzistas hacia España”. Este artículo fue hecho en base a entrevistas a 15 músicos, y aborda la problemática de la emigración de jóvenes jazzistas a España y su esfuerzo para conservar una identidad musical al insertarse en la sociedad que los acoge.

La autora brinda una panorámica bastante completa respecto de la situación del jazz en el contexto de la cultura musical cubana, destacando su relación con la academia clásica, las instancias institucionalizadas de promoción del género (como el Festival Internacional Jazz Plaza y el concurso JoJazz), los vínculos entre jóvenes jazzistas y orquestas de música popular cubana (como la timba), los efectos del Período Especial en las estrategias de supervivencia y solidaridad de los músicos en aquella etapa de crisis económica, la producción discográfica, y un activo circuito a partir de la existencia de clubes, salas de concierto y hoteles donde se puede escuchar jazz en la ciudad de La Habana (29-30).

Luego la autora se centra en el fenómeno de la migración de músicos cubanos, una situación que no es nueva, puesto que en sus orígenes el jazz no es una expresión musical exclusiva de EE.UU., ya que en éste confluyen elementos culturales y migraciones del Caribe y México (32). Cabe destacar que este análisis tiende a oponerse a las narraciones históricas escritas desde EE.UU., que tienden a invisibilizar la conexión con raíces latinoamericanas en el origen del jazz. La óptica expuesta por Cortina corresponde a un criterio que últimamente tiende a reaparecer en estudios históricos realizados por otros autores de la región (ver Pareyón 2007, 533).

Es innegable que la música cubana, y los músicos cubanos, han ejercido una importante influencia en los desarrollos posteriores del jazz como género que evoluciona en territorio estadounidense. Y del mismo modo el jazz como práctica musical específica ha tenido un fuerte arraigo en la cultura musical cubana, en constante diálogo y procesos de ida y vuelta con la matriz estadounidense. En este proceso, la autora destaca el uso de percusiones y toques cubanos en el estilo bebop, la existencia de temas latinos jazzeados en el estilo swing y temas de jazz latinizados.

Ante esta situación tenemos que, si bien la migración de músicos cubanos es una constante en la historia de la música cubana, hoy en día se evidencia una migración sin retorno por parte de jóvenes jazzistas, lo cual es asumido por la autora como una pérdida. Este fenómeno conlleva entonces la importancia de analizarlo, para colaborar luego en la confección de estrategias para la conservación de este patrimonio que tiende a perderse. El artículo de Camila Cortina se centra en esta problemática, focalizada en la experiencia de jazzistas cubanos radicados en España, país que representa el segundo lugar en las preferencias de los jazzistas que abandonan Cuba.

Ante esto, las preguntas que articulan este estudio son dos: ¿cuáles son las causas que impulsan a estos músicos a emigrar?, y ¿cómo se manifiesta la cubanidad de los jóvenes jazzistas radicados en España? Las motivaciones para emigrar son principalmente económicas, combinadas con el interés en la superación profesional, expresado en la búsqueda de mayor contacto con la escena internacional (58).

Se ha podido constatar que en 10 años se ha gestado una importante comunidad de jazzistas cubanos en España. Las diferentes oleadas de inmigrantes cubanos se van relacionando entre sí, ayudándose mutuamente a insertarse en una sociedad que no es tan diferente a la de origen, y de paso instalar rasgos de cubanidad en España. Para la autora "la conservación y actualización de los rasgos identitarios que definen su cubanidad no constituyen un mero formalismo [...] sino una necesidad espiritual, que se sublima en la creación artística" (65). La cubanidad del jazzista inmigrante se ve reflejada en la práctica de la descarga, que, más allá de ser una instancia de improvisación musical, representa para el músico cubano un importante espacio de socialización.

Un factor común entre el jazz y la práctica musical cubana es la presencia de la improvisación individual y colectiva. Esto se expresa por medio de la *jam session* jazzística y la descarga cubana. El espíritu común existente entre la improvisación jazzística y la descarga obedece a una "actitud y patrones de conducta" similares, que refuerzan también la generación de un ambiente festivo muy característico del jazz cubano. La autora plantea que existirían patrones de conducta característicos de los jazzistas jóvenes de Cuba activos en España que representarían la marca de estos, como el sentido rítmico y su gestualidad corporal, características que no se hallarían en el jazz estadounidense. Lo anterior se refleja en el hecho de que los únicos músicos externos a la tradición cubana que se pueden integrar a las descargas en España son "algunos cajoneros flamencos [...] por los puntos en común entre la música cubana y la rumba flamenca" (73).

El tercer artículo incluido en este libro corresponde a "Procesos de síntesis en la interpretación jazzística: Rolando Luna y Harold López-Nussa", escrito por el musicólogo y pianista Pedro Sureda Sánchez.

Su autor se inspira en el trabajo previo de connotados musicólogos e investigadores cubanos para reactivar los conceptos de síntesis y transculturación, aplicados al estudio del caso de dos pianistas cubanos de la nueva generación. Se destaca la teoría de la musicóloga María de los Ángeles Córdova, quien enfatiza los procesos de transmisión oral y escrita, destacando el concepto de "capacidades", entendido como las propiedades que permiten la realización exitosa de actividades. Al ponerse en juego estas capacidades como mediadoras entre las tradiciones orales y escritas, se genera entonces un "nuevo sistema cultural de síntesis oral-letrado" (90). Este marco teórico ha sido desarrollado en trabajos académicos al interior del Instituto Superior de Arte, focalizados en el concepto de síntesis musical y aplicados a estudios de casos específicos de la música cubana. El autor enfatiza que estos estudios se centran en la práctica de la composición, faltando así la mirada orientada hacia la interpretación, lo cual pretende concretar en este artículo. Eso sí, hay que tener en cuenta lo dicho previamente en el artículo de Fallarero, en cuanto a que la interpretación en el caso de los músicos estudiados sobrepasa los límites convencionales de la academia, pues se vincula estrechamente con la composición en la praxis del jazz y la descarga.

El caso del pianista y compositor Rolando Luna (nacido en 1978, dato que el autor no especifica), se caracteriza por haberse iniciado musicalmente en el ámbito de la música popular cubana, para luego estudiar piano clásico y así generar su propia “síntesis musical”. En cambio el caso del pianista y compositor Harold López-Nussa (nacido en 1983, dato no especificado por el autor), es diferente pues López-Nussa se inició en el estudio formal del piano clásico para posteriormente incursionar en la música popular cubana y el jazz.

En base a la transcripción de dos temas de cada uno de estos pianistas, el autor despliega un aparato analítico que busca reconocer los elementos musicales provenientes tanto de la música popular cubana (tumbao, fraseo rítmico, descarga, mambo y timba) como del jazz (armonía ampliada con uso de tensiones, acordes con trecena, disposición de acordes por cuartas, notas de paso, uso recurrente de terceras y fraseo rítmico más regular basado en cuartinas del bebop).

Se concluye que hay asimilación y síntesis de elementos musicales conseguidas mediante la apropiación y transformación de recursos de la música popular cubana y del jazz. Por su parte la academia se expresa a través del dominio técnico-expresivo del instrumento. Cabe destacar que el autor se refiere a este proceso como *síntesis* y no como *fusión*, término más difundido y al mismo tiempo más amplio y ambiguo. Tal capacidad de síntesis es consecuencia de las experiencias musicales previas de ambos músicos, las cuales, si bien difieren en el orden en que se producen en sus vidas, son en definitiva un producto sintético de la combinación entre lo académico y lo popular, destacando en esta última área la música popular cubana y el jazz. En definitiva, tales síntesis se gestan gracias a la confluencia de “las características de la interpretación de los sistemas oral y letrado” (142).

El cuarto y último artículo incluido en este texto es del licenciado en comunicación social Reinier Aldazabal Manzano, y se titula “Descargas sincopadas... Usos sociales del jazz en La Habana, por parte de los públicos concurrentes a los conciertos de los jóvenes jazzistas”.

Este artículo constituye un estudio de audiencias, y es producto de un trabajo de campo basado en las presentaciones de jóvenes jazzistas en dos locales específicos, el Teatro Mella y el Museo Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de La Habana. De esta forma se pretende explorar las apropiaciones y usos sociales del jazz por parte del público estudiado.

El autor parte definiendo “uso social” como un proceso sociocultural en el cual quienes usan un bien cultural también resignifican los contenidos de aquello que reciben. También se habla de prácticas socioculturales institucionales y no institucionales. Las primeras se refieren al contexto que rodea aquellos bienes surgidos a partir de la industria cultural; en ese espacio radicarían los usos sociales del jazz en estudio. Las prácticas socioculturales no institucionales, en tanto, corresponden a apropiaciones de bienes que no surgen de la industria cultural. Lamentablemente el autor no da un ejemplo de tales prácticas, para poder así comparar con el objeto en estudio.

El proceso que se estudia es la apropiación del jazz en relación a la asignación de sentido “mediante la interacción sociocultural” (149), destacándose además tres tipos de mediaciones aplicadas a este estudio: mediación del género musical, mediación individual, y mediación institucional. El autor caracteriza al público jazzístico de La Habana como *diverso* en cuanto a edad, raza, origen social y género, el cual afirma mayoritariamente que asiste a los conciertos

motivado por el género musical en sí, siendo éste (el género) el mediador más importante en este proceso. Por otra parte, el consumo del jazz se halla asociado a una experiencia más bien estética del disfrute como "deleite ante el género" (158), generalmente en asociación o alternancia con otros géneros musicales, el cine o el teatro.

En este estudio se describe en detalle el comportamiento del público tanto en los momentos previos al concierto, como en el concierto mismo y en las circunstancias posteriores a la presentación de los músicos. El autor concluye que debido a los procesos de transculturación los sujetos adquieren un capital cultural diverso, lo cual se refleja en la variedad del público que asiste a los conciertos de jazz en La Habana.

Como evaluación final se puede decir que este libro es un aporte a los estudios acerca del jazz en Cuba, en la medida que resume procesos históricos y sociales que se hallan en la bibliografía previa. Pero además aporta con información actualizada respecto del perfil de la última generación de jazzistas cubanos activos en el medio local y en España.

Por otra parte, este libro entrega diferentes miradas al fenómeno del jazz en Cuba, ya sea desde el lenguaje musical (Fallarero), la migración y los rasgos de identidad musical (Cortina), los estudios de casos comparados (Sureda), o desde el estudio de las audiencias (Aldazabal). Esta mirada múltiple contribuye a instalar temas que deberán ser estudiados a futuro dentro de la sociedad cubana, como pueden ser el rol de las políticas culturales del Estado y la formación musical de los futuros profesionales de la música.

Pero al mismo tiempo, las miradas incluidas en este texto serán de gran utilidad para los estudios del jazz en América Latina, ya sea para destacar los puntos de confluencia en procesos que se han dado de modo semejante (como la instalación sincrónica del jazz en la región como reflejo de actitudes modernistas, comerciales o transgresoras), así como también para identificar aquellas situaciones que diferencian la posición del jazz en distintas sociedades latinoamericanas. En este último punto cabe destacar los nutritivos intercambios entre la matriz estadounidense y Cuba, a través de procesos de ida y vuelta que no son comunes a todos los países de la región que han recibido la influencia del jazz.

Álvaro Menanteau

Musicólogo

Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación, UNIACC

Referencias

Ihnen, Bernardita. 2012. "Un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y de *representarse* desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino". Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad de Chile.

Menanteau, Álvaro. 2006. "Hacia una redefinición del término *fusión*". *Jazz y Cultura*, 1 de agosto de 2006. Acceso: enero de 2014. <http://jazzycultura.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/>.

Pareyón, Gabriel. 2007. *Diccionario enciclopédico de música en México*. México: Universidad Panamericana.

R