

# *El proceso fundacional del jazz dominicano*

## *The founding process of Dominican jazz*

por

Darío Tejeda

Instituto de Estudios Caribeños (INEC),

República Dominicana

tejeda26@yahoo.es

El jazz dominicano –dentro y fuera de la isla, en un enfoque transfronterizo– es un resultado derivado de paralelismos técnicos y rítmicos en las culturas musicales de los afroamericanos de República Dominicana y de Estados Unidos. A la vez, es resultado de un proceso de difusión propia del jazz como parte de una “invasión cultural” que generó resistencias y apropiaciones en la nación dominicana. Mientras la implantación del jazz en el ámbito local fue un fruto cultural inmediato de la ocupación militar estadounidense de la isla de Santo Domingo en 1915 y 1916, en un contexto de agresivo expansionismo imperial, asimismo, en lo más profundo, también resultó de los rasgos musicales compartidos por ambas tradiciones musicales, asociadas a su común herencia africana en el Atlántico Negro. La emergencia del jazz en la sociedad dominicana empalmó con una variada cultura musical afrodescendiente, portadora de patrones y células rítmicas que antecieron en varios siglos a la aparición del género musical de los *African American*, y que ya estaban en el jazz antes que este iniciara su difusión en el Caribe insular. De estas conexiones surgieron tendencias como el *meren-jazz* y el *afro dominican jazz*, que se han prolongado hasta la actualidad, nutriendo el multifacético y polifónico espectro caribeño y latino del jazz.

**Palabras clave:** Jazz, República Dominicana, jazz caribeño, jazz latino, *latin jazz*.

*Dominican jazz –both within and beyond the island, in a transboundary point of view– results from the rhythmic and technical parallels between Afro-Dominican and African American musical cultures. At the same time, is the result of a diffusion process proper to jazz as part of a “cultural invasion”, which generated resistance and appropriation in the Dominican nation. On one hand, the introduction of jazz in the Dominican local space was an immediate cultural result of the military occupation of the U.S. around 1915-1916 and its context of an aggressive imperial expansionism. On the other hand, and in a more profound sense, it also resulted from the musical traces shared by both cultures, as it relates with their common African ancestry and belonging in the black Atlantic. The emergence of jazz in Dominican society joined with Afro-descendent musical traditions that carried the form and rhythmic elements that preceded by centuries the introduction of African American music, and that were present in jazz before its diffusion in the Caribbean. From these connections emerged genres such as meren-jazz and Afro-Dominican jazz, which themselves have endured into the present and which continue to nourish the multifaceted and polyphonic spectrum of Caribbean and Latin jazz.*

**Keywords:** Jazz, República Dominicana, jazz caribeño, jazz latino, *latin jazz*.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este escrito es presentar un panorama histórico del proceso de formación del movimiento jazzístico en República Dominicana desde el primer cuarto del siglo XX. Este texto está lejos de enfocar ese fenómeno con una visión insular, pues muchos de los vínculos se produjeron –y se producen actualmente– fuera del territorio de la isla de Santo Domingo, cuyas porciones oriental y central habitan los dominicanos. Parte importante de los nexos de estos con el jazz se ha dado en Nueva York y otras ciudades, de modo que nuestro enfoque es más bien transfronterizo, para integrar los aportes de los expatriados dominicanos.

Tampoco asumimos un enfoque de las relaciones tejidas entre el jazz y la música dominicana desde una visión exclusivamente difusionista, en la que los componentes de uno llegaron a la otra por medio de su difusión, sino más bien concibiendo estos en el contexto de vínculos asociados a los procesos de creolización en el Caribe<sup>1</sup>, que generaron expresiones musicales combinando diversas herencias sonoras con la creación endógena de nuevos patrones rítmicos. En consecuencia, aquí presentamos una reformulación de los relatos acerca de los nexos del jazz con otras músicas (particularmente con las cultivadas por los dominicanos) relevantes entre los legados musicales del área del Caribe hispanohablante. De esta región forma parte la isla que Cristóbal Colón llamó La Española, cuna en América tanto del Imperio Español como de la diáspora africana forzosamente establecida en el Nuevo Mundo. En esta perspectiva, más bien, tratamos de relacionar los respectivos acervos musicales para descubrir sus conexiones, pues no se trata solamente de enfocar lo que el jazz ha aportado a la música dominicana, sino también lo que esta ha aportado a aquel. Así se pueden entender los perfiles de la producción jazzística dominicana (dentro y fuera de la isla), y los contextos en que se ha producido.

## ELEMENTOS COMUNES ENTRE EL JAZZ Y LA MÚSICA DOMINICANA

Diversos estudios han revelado varios elementos comunes entre el jazz y la música del Caribe (y dentro de esta, la dominicana), anteriores a la presencia del primero en la segunda<sup>2</sup>. Por ello postulamos que la música caribeña ya estaba en el universo del jazz cuando aparecieron las primeras grabaciones de este, mismas que así lo reflejaron desde la época temprana del jazz, como evidencian varias piezas grabadas por el pianista de Nueva Orleans, Jelly Roll Morton, uno de los músicos de la ciudad que “había estado influido por la música latina”<sup>3</sup>.

De modo similar que Morton, otros músicos, como Louis Armstrong y W. C. Handy, en algunas de sus composiciones “subrayan la influencia fundamental del

<sup>1</sup> Manuel, Bilby y Argey 2006: 15.

<sup>2</sup> Tejeda y Yunén 2012.

<sup>3</sup> Roberts 1982: 57.

Caribe hispanófono en el escenario musical de Nueva Orleans”<sup>4</sup>. A esta influencia musical temprana Morton le llamó *spanish tingé*<sup>5</sup>. Esa coloración *hispana* de la música de Nueva Orleans en esa época aludía no a España sino a la expresión rítmica proveniente del Caribe e Hispanoamérica; recordemos que la ciudad fue española y francesa antes de ser anglófona; a su vez, como ciudad-puerto siguió abierta al Caribe hispanófono y al francófono.

Ese jazz temprano, entre la Primera Guerra Mundial y la crisis financiera de 1929, aún estaba en proceso de definición, y así estuvo presente en República Dominicana, por lo que, a un siglo de historia de esos vínculos públicos, es oportuno recuperar los aspectos compartidos que estaban antes de su encuentro. El primero es el hecho de haber recibido una significativa diáspora africana y su correspondiente descendencia. Esta tenía más de un siglo en la región caribeña cuando desembarcaron los primeros africanos en el sur del actual territorio estadounidense; de modo que, históricamente, los afroamericanos del Caribe antecedieron a los del norte. Ambos grupos fueron los “bárbaros” frente al espejo de los civilizados europeos que los dominaban. El imaginario maniqueo de civilización y barbarie marcó su destino común.

Aun siendo víctimas del colonialismo europeo (español, francés, inglés u holandés), los afrodescendientes eran portadores de unos acervos musicales no occidentales que solo pudieron conservar de generación en generación, por pertenecer a una comunidad de iletrados, que transmitían su saber oralmente. Estados Unidos y República Dominicana tuvieron esa común herencia africana. Pero hubo una diferencia: por prohibición de los colonos ingleses en Norteamérica los esclavos no pudieron utilizar sus instrumentos de percusión, mientras en el Caribe hispanófono sí, incluyendo, por supuesto, la isla de Santo Domingo.

Mientras los afrodescendientes del Caribe conservaron su rítmica percusiva, los *African American* del norte debieron crear y recrear musicalmente con instrumentación de origen europeo. Estos reelaboraron su bagaje musical y danzario, resultando los *negro spirituals*, el *black gospel*, el *ragtime* y el *blues*, que antecedieron –y también formaron parte– del jazz. A diferencia, en la región caribeña la música resultante, además del influjo de la tradición europea, incluyó de modo preeminente instrumentos y formas sonoras de origen africano, generando un sincretismo musical<sup>6</sup>. Durante largo tiempo, y en general, ambas tradiciones caminaron separadas. Solo durante y después de la Segunda Guerra Mundial la percusión caribeña, cuya rítmica fue la voz instrumental de los africanos y sus descendientes en la región, se reencontró con la tradición musical de los *African American*, y eso ocurrió, justamente, por medio del *jazz latinizado* en el Caribe.

Antes de la emergencia del jazz a la escena pública en la segunda década del siglo XX, ambas tradiciones tuvieron en común haber experimentado procesos de mestizaje cultural conocidos como *criollización* o *creolización*. Estos se manifestaron en las músicas, cantos y danzas, como quedó evidenciado en las *Creole Bands* de

<sup>4</sup> Delannoy 2001: 19.

<sup>5</sup> Roberts 1999: 38.

<sup>6</sup> Tejeda 2002: 15.

Louisiana. Según Ortiz Lledó, “entre las músicas populares de los albores del siglo XX que nos acercan al jazz, se pueden rastrear y distinguir tres corrientes principales: la música de influencia afro-caribeña, el ragtime y el blues”<sup>7</sup>. En este texto retomo, especialmente, zonas de la música dominicana cuyas conexiones con las técnicas del jazz corresponden a la primera de las corrientes indicadas, aunque son tres géneros históricamente muy anteriores al surgimiento de este. Veamos cada caso. Por un lado, los géneros de *Salve* y *Palos*, emparentados con la música de raigambre africana de los negros en América; y por otro lado, el *merengue típico*, música *criolla* que también incluye influencias africanas.

“En esencia, la *Salve* son cantos litúrgicos fundados originalmente en alabanzas a la Virgen María, a los cuales se les añadió un acompañamiento instrumental de predominante influencia africana. La interpretación de la *Salve* tiene lugar en las llamadas Velaciones de Santo y en las *Fiestas de Misterios*, celebraciones religiosas y de esparcimiento social. Se llama *Salve* puesto que, originalmente, este género formaba parte de las versiones musicales del texto de la plegaria *Salve Regina*, de origen eclesiástico”<sup>8</sup>.

A su vez, el género de los *Palos* o *Atabales* es

“así denominado en razón a su asociación intrínseca con los tambores utilizados, corrientemente llamados *palos* o *atabales*. Los *palos* se utilizan en variadas celebraciones asociadas estrechamente al baile. Se tocan para las fiestas de santos, tanto para el santo patrón de la cofradía o en fiestas de adoración organizadas por devotos que hayan hecho una promesa (velaciones), las ceremonias de *luases* (*Fiestas de Misterios*) y durante los ritos funerarios [...] La palabra *palo* viene del término ‘árbol’ en español criollo, y la palabra *atabal* del árabe *tabl*; literalmente ‘tambor’ [...] Se trata de membranófonos hechos a partir de troncos vaciados, cubiertos generalmente con un solo parche, corrientemente hecho en piel de vaca. Todos se percuten con las manos y acompañan los cantos. El tambor más grande y de timbre más profundo es el tambor principal del conjunto (*palo mayor*, *palo grande*, *pujador*, *aullador*). Aquel que toca el *palo mayor* es el cantante solista, los otros músicos y las personas de alrededor responden con el estribillo, esto es, utilizando un estilo responsorial”<sup>9</sup>.

En ambos géneros, sobre una base religiosa católica, generada de la tradición cristiana europea, actualmente se observa “la abundancia de componentes musicales directamente inspirados de fuentes africanas”. Obviando los elementos diferenciales que estas músicas tienen con el jazz, Ortiz Lledó halló ciertos “paralelismos en la construcción de estas formas musicales afroamericanas” y el “desarrollo y construcción del género jazzístico”<sup>10</sup>.

El primer aspecto común que sobresale entre los géneros de *Salve*, *Palos* y *merengue típico* con el jazz es la improvisación. En el caso de la *Salve*:

<sup>7</sup> Ortiz Lledó 2012: 296.

<sup>8</sup> Ortiz Lledó 2012: 296.

<sup>9</sup> Ortiz Lledó 2012: 298-299.

<sup>10</sup> Ortiz Lledó 2012: 295-296.

“La improvisación del solista es muy importante, a pesar de que muchas de las canciones tienen un texto de base bien conocido por los músicos solistas que pueden interpretar ese rol en cada ceremonia. Así, la práctica musical es transmitida de forma oral, donde la creación musical es un flujo continuo y dinámico, en el que los textos y las variaciones melódicas se adaptan a las circunstancias de la interacción con los participantes”<sup>11</sup>.

Mientras en el jazz, como en el blues,

“una melodía tradicional o un esquema armónico pueden servir de punto de despegue para la improvisación, pero es la personalidad del intérprete y su forma de improvisar lo que produce la música [...] Las versiones de la misma obra difieren de un intérprete a otro, pues cada uno recrea la música en su propio estilo individual [...] Así, el conjunto sonoro de la banda era de naturaleza fundamentalmente polifónica. Esta textura polifónica era una consecuencia de la improvisación colectiva [...] El sonido del jazz estaba en la misma tradición que el canto de los espirituales por parte de los esclavos, que producía el efecto de una maravillosa complicación y variedad de sonidos cantados con total exactitud rítmica”<sup>12</sup>.

Otros rasgos compartidos por la *Salve* y los *Palos* con el jazz son “la forma musical de llamada y respuesta, mediante una *relación antifonal* entre dos instrumentos solistas, o en una *relación responsorial* entre el solista y el conjunto”, así como “la vocalización de los ritmos, que es muy frecuente en las músicas afrocaribeñas [...] Para el aprendizaje, de transmisión oral, era muy frecuente la vocalización rítmica, llamada *scat* en la cultura afronorteamericana, que consiste en improvisar sirviéndose de onomatopeyas [...] En las canciones de palos, también es frecuente el uso de onomatopeyas en la interpretación de los tocadores de *palo mayor*”; Ortiz Lledó resume esto del siguiente modo:

“los elementos musicales comunes compartidos por el jazz en sus raíces con las músicas caribeñas aquí tratadas. Estos son: a) la utilización de células rítmicas idiomáticas (*time line patterns*) que suministran un esqueleto rítmico al discurso; b) música orientada a la voz con relaciones antifonales y responsoriales (tanto en la voz como entre los instrumentos); c) improvisación del solista sobre una base tradicional (tanto en los versos cantados como en las intervenciones solistas de los instrumentistas); d) características armónicas propias de las músicas modales con ciertos grados móviles; e) repetición del material musical básico; f) la vocalización de los acentos, o *scat*; y g) la importancia dada al sonido de conjunto, donde los instrumentos no necesariamente tocan en *homoritmia*, sino más bien con *tendencia polifónica*”<sup>13</sup>.

A fines de siglo XX y principios de siglo XXI una corriente musical experimental se inclinó hacia la fusión de las expresiones musicales dominicanas de raíces africanas con el jazz, incluyendo los *atabales*, el *gagá* y otras, como se verá más adelante.

<sup>11</sup> Ortiz Lledó 2012: 297.

<sup>12</sup> Ortiz Lledó 2012: 297, 300-301.

<sup>13</sup> Ortiz Lledó 2012: 300, 303-304; cursivas del original.

En el caso del merengue típico, Sydney Hutchinson hizo un análisis de técnicas compartidas con el jazz, mostrando que hubo una “evolución paralela” de ambos géneros en cuanto a características rítmicas, “las que ligan el merengue típico aún más cerca al Atlántico Negro y sus géneros musicales, como el jazz, y sitúan los dos como partes del Caribe musical”. Analizando “las complejidades de la improvisación” en ambos casos, Hutchinson sostuvo que:

“[Los] parecidos entre el merengue típico y el jazz no se deben a ninguna influencia del jazz en el merengue tradicional, sino a las características inherentes del merengue en sí, características que, hay que suponer, ya estaban en la música dominicana desde mucho antes que llegó el jazz norteamericano al país [...] Asimismo, cualquier semejanza que exista entre el merengue típico y el jazz se debe a la historia compartida de los dos estilos como partes de la región cultural del Atlántico Negro”, pues “los dos son géneros con una historia caribeña”<sup>14</sup>.

En particular, Hutchinson estudió las distinciones en la interpretación entre piezas precompuestas y las improvisaciones basada en ellas, sosteniendo que “las improvisaciones del [merengue] típico tienen sus propias características, aunque varias son compartidas con el jazz, como el uso de piezas preexistentes como base para la improvisación y el uso de los solos grabados por otros como modelos [...] Es más, la improvisación tiene una relación íntima con el concepto de tradición, tanto en el jazz como en el merengue típico [...] Las narrativas históricas y míticas enfatizan la importancia del músico improvisador en la música dominicana tradicional”<sup>15</sup>.

La misma autora señala que:

“Dentro del merengue típico de hoy, los elementos improvisados varían por grado desde los microritmos y la ornamentación, pasando por los mambos y cortes, hasta una letra entera o un solo instrumental [...] Es interesante destacar que estos frecuentemente son interpretados no por solistas sino por el grupo, y la improvisación colectiva es un rasgo particular de varios tipos de música latina que rara vez se encuentran en el jazz [...] He visto y oído cuando los músicos espontáneamente inventan nuevos cortes en la tarima y los comunican verbalmente al resto de la sección rítmica, justo antes de ejecutarlos; los acordeonistas y saxofonistas también pueden improvisar nuevos mambos durante una interpretación en vivo, y esperar que el otro lo siga y lo armonice. Aparte de eso, todos los músicos a veces improvisan colectivamente [...] Por supuesto, también tocan solos improvisados, como en el jazz. Pero en el merengue típico, como en la charanga cubana, hasta los músicos que conocen el jazz enfatizan las idiosincrasias musicales locales sobre los sonidos más cosmopolitas, demostrando otra vez la relación paralela, no derivada, de estos géneros”<sup>16</sup>.

Por ello, sostiene que “el merengue típico y el jazz se han desarrollado diferentemente desde unas raíces compartidas”, lo que permite que el merengue y el

<sup>14</sup> Hutchinson 2012: 99, 98.

<sup>15</sup> Hutchinson 2012: 102.

<sup>16</sup> Hutchinson 2012: 103.

jazz se fertilicen mutuamente, aunque “de ninguna manera son intercambiables”; de modo que “antes que llegó el jazz a la República Dominicana, el merengue ya estaba aquí, y los músicos ya exploraban algunas de las mismas ideas”<sup>17</sup>.

## LA OCUPACIÓN DEL TERRITORIO DOMINICANO POR ESTADOS UNIDOS Y LAS PRIMERAS JAZZ BANDS

Las primeras conexiones directas entre el jazz y la música caribeña se produjeron formalmente a fines de la Primera Guerra Mundial, mucho antes de que ambas se convirtieran en atractivas industrias culturales, cuando todavía eran expresiones musicales balbuceantes. Por aquel entonces el jazz aún estaba notoriamente coloreado de *ragtime*, *blues* y del “tinte hispano” del Caribe, y apenas empezaba a ser grabado, mientras ya varios géneros caribeños tenían más de una década grabándose. Ambos tipos de músicas aún lidiaban por abrirse paso en los respectivos escenarios nacionales y por ser parte de la cultura socialmente aceptada en sus naciones, afectadas por pesarosos quebrantamientos sociales y raciales. Esos procesos estaban en curso cuando un hecho inesperado, la entrada de Estados Unidos a la guerra, vino a acelerar los intercambios con el Caribe, la circulación cultural, los movimientos de sonidos y voces, y los desplazamientos humanos entre ambas zonas.

El apogeo temprano del jazz en el Caribe se relaciona con el expansionismo estadounidense en la región, que se expresó en la guerra contra España en 1898, y desde 1914 como parte de su estrategia preparatoria para entrar en la Primera Guerra Mundial y tener el control del Mar Caribe y del Canal de Panamá. Este propósito se evidenció en la ocupación militar de varios países de la región: Haití en 1915, y República Dominicana entre 1916 y 1924. Las relaciones de este país con Estados Unidos se habían incrementado desde la Convención Domínico-Americana de 1907, donde el segundo controlaba las aduanas del país, y por tanto el comercio exterior. A esa época se remonta la presencia en la isla de músicaailable procedente de Norteamérica.

Cuando el jazz tuvo sus primeras grabaciones, y cuando el territorio dominicano fue ocupado por Estados Unidos, este aún no era parte de la conflagración mundial, pero al tomar parte en ella en abril de 1917 la reducción del comercio con Europa forzó a las empresas estadounidenses a buscar nuevos mercados, empezando por sus vecinos del sur americano. En esa etapa fue clave el papel que jugaron las empresas discográficas estadounidenses en relación tanto con el jazz como con la música caribeña, en particular produciendo grabaciones de ambas para vender en sus mercados, incluyendo los territorios ocupados.

Las ocupaciones militares estadounidenses en la cuenca del Caribe fueron también de expansión de su cultura y su música, incluyendo el jazz. Las tropas invasoras cargaban no solamente fusiles, también llevaban discos y *victrolas*, en las que sonaban el *two-step*, el *one-step*, el *fox-trot* y el *charleston*, y más atrás el jazz.

<sup>17</sup> Hutchinson 2012: 103, 113.

Los primeros discos y gramófonos empezaron a llegar al Caribe por medio de las empresas RCA Victor y Columbia.

En el caso de República Dominicana,

“los primeros discos que llegaron a Santo Domingo en 1913 incluían danzas, canciones y two-steps. Una novela de ese año afirma ‘ya nuestro pueblo baila two steps, un baile gimnástico y voluptuoso’ [...] En 1914, Andrejulo Aybar se quejó del avance del two step como estrategia antinacional: ‘Si el two step corta los pasos a la danza indígena, es señal de que hasta nuestra inclinación al holgorio, inficionándose de extranjería, contribuye a borrar las cualidades que ponen de relieve el carácter de una nación, que le dan unidad, que la hacen independiente’ [...] En 1915, se tocó en el Centro de Santiago *one step, two step, tango...*”<sup>18</sup>.

A partir del año siguiente,

“la ocupación militar fue simultánea con la invasión musical. La banda de música del Memphis, acorazado que naufragó en agosto de 1916, se presentaba en los parques Colón e Independencia tocando marchas, vals, oberturas, fantasías, la serenata *La Paloma* de Iradier, *Dancen from Chin-Chin* de Caryell y los himnos dominicano y norteamericano, lo que fue criticado por *El Radical* el 9 de septiembre y denunciado por Américo Lugo el 11 de septiembre: ‘protesto solemnemente contra los conciertos militares celebrados en nuestros parques por una banda de música norteamericana, la cual causa al pueblo el mismo daño que le causaría a una niña la excitación a la prostitución [...] matan el pudor del pueblo permitiendo que lo relaje y deleite quien ocupa su territorio por la fuerza’ [...] Según José Ramón López, truhanes dañinos colaron el *two-step*, el *one-step* y la excitación libidinosa del *fox-trot*, los cuales desalojaron la danza y el vals. El *flirt* relajó la pasión amorosa como si el Himno Nacional se cambiara por la procaz rumba y sus sensuales acrobacias. No fuimos espiritualmente los mismos y cambiamos la pureza de nuestros sentimientos y emociones. Bailamos y enamoramos de *a jugando* según ‘finos modales de la *high life* internacional’ [...] se invade a los pueblos por los puntos de menor resistencia y aquí fue por la músicaailable”<sup>19</sup>.

Al producirse la ocupación en 1916, las élites urbanas bailaban polca y mazurca, mientras estaban de moda el tango y sobre todo el danzón, géneros con que se enfrentaron el *fox-trot* y luego el *charleston*, que ocasionalmente fueron rechazados en los centros sociales en protesta por la invasión. En el mayoritario mundo rural predominaban el merengue típico y los Palos. Al terminar la ocupación en 1924, esa era la escena musical en las salas de baile elegantes en una sociedad como la dominicana que se encaminaba hacia procesos de modernización, empujados en gran medida por el gobierno de ocupación del pujante imperio estadounidense.

A las grabaciones producidas durante la segunda y tercera décadas del siglo XX, las que habían impulsado la difusión de la música estadounidense, se sumó el impacto de la radiodifusión. El Caribe tuvo emisoras casi al mismo tiempo que Estados Unidos, donde la radiodifusión se inició en 1920. Cuba y Puerto Rico

<sup>18</sup> Guerrero 2012: 76.

<sup>19</sup> Guerrero 2012: 77, 76.

tuvieron sus primeras radioestaciones en 1922, al mismo tiempo que Londres y Ciudad de México; República Dominicana en 1924, al tiempo que España. La estrecha relación con Estados Unidos facilitó el temprano acceso a ambos avances tecnológicos: las grabaciones y la radiodifusión. Los dominicanos sacaron provecho: en 1928 un grupo de artistas, encabezados por el barítono Eduardo Brito, fue trasladado a Nueva York, donde produjo las primeras grabaciones musicales de este país.

## EL JAZZ EN LA ESCENA DOMINICANA

En República Dominicana el jazz apareció primeramente en la escena de baile como parte del entramado musical que generó la ocupación militar estadounidense del territorio nacional entre 1916 y 1924. Desde entonces, las primeras grabaciones de jazz fueron importadas desde Estados Unidos y llevadas a salas de baile de las ciudades, de la misma forma en que las empresas discográficas, para ampliar sus catálogos de “música latina”, llevaban a Nueva York a artistas y orquestas para producir discos, o grababan agrupaciones ya establecidas allí. Este fue el caso del Trío Borinquen, cuyo cantante principal fue el dominicano Antonio Mesa; fue creado en esa ciudad en 1925 por el puertorriqueño Rafael Hernández. Este último realizó giras en Francia, Nueva York y Chicago, y entre 1918 y 1919 había sido parte de la orquesta Hellfires Band, dirigida por James Reese Europe, pionero en la introducción del jazz en París en 1918. Fue la época en que el *jazz dancing* empezó a establecerse como una modalidad, en un período en que la música procedente de Estados Unidos ampliaba su esfera de impacto mediante bailes y conciertos en salones, clubes y parques. El jazz empezaba así a exponer un carácter cosmopolita.

Los géneros bailables que le precedieron en los salones le prepararon la entrada. Según Guerrero<sup>20</sup>, en Estados Unidos: “La transición del one step y two step al foxtrot se vincula con el origen del jazz [...] Por la moda del foxtrot se introdujeron nuevos instrumentos a la orquesta, como el saxofón en mi bemol, el trombón de vara, el banjo, la batería y el saxo melódico para los solos de jazz”. Particularmente, el saxofón ya tenía una larga historia en República Dominicana, donde se ejecutaba desde aproximadamente la década de 1860, y desde fines del siglo XIX había pasado a la banda de pequeño formato del merengue típico; “Ñico Lora, el compositor y músico más destacado de merengue típico, era viejo cuando comenzó la invasión norteamericana. Tocaba acordeón y su hijo lo acompañaba en el saxo”<sup>21</sup>. Efectivamente, cuando las tropas estadounidenses abandonaron el territorio dominicano en 1924, había en el país un número considerable de saxofonistas con una tradición desarrollada de improvisación, entre ellos los reconocidos hermanos Avelino y Rafael Vásquez, génesis de una legendaria familia de saxofonistas y otros instrumentistas dominicanos.

<sup>20</sup> Guerrero 2012: 78.

<sup>21</sup> Guerrero 2012: 78.

En 1929 el clarinetista y saxofonista Esteban Peña Morell, un músico nacionalista quien, por un tiempo, había sido calígrafo de George Gershwin en Estados Unidos, sostuvo que el saxo se usó en el país como instrumento típico antes que lo usaran las bandas de jazz en Estados Unidos, y especuló acerca de posibles raíces del jazz relacionadas con la isla<sup>22</sup>. Su objetivo era defender la música dominicana frente a la penetración estadounidense.

La disponibilidad de saxofones facilitó la propagación del formato *jazz band*, como se denominaban los agrupamientos musicales con el formato de las orquestas de jazz que ejecutaban música estadounidense, incluyendo (pero no exclusivamente) jazz. En similar perspectiva que Peña Morell, en 1926 el socialista Francisco Prats-Ramírez criticó el jazz asociándolo con el cabaret, y Pedro Henríquez Ureña al escribir la primera historia del merengue en *Música popular de América*) en 1929 lo definió como música moderna vulgar, afirmando que “el jazz mata la invención del negro norteamericano”<sup>23</sup>.

## IMPACTO CULTURAL DEL JAZZ EN REPÚBLICA DOMINICANA

Las ocupaciones militares estadounidenses en el Caribe a menudo trascendieron la Primera Guerra Mundial, permaneciendo las tropas mucho tiempo en algunos países, como ocurrió en República Dominicana; también trascendieron sus fines inmediatos, dejando impactos perdurables en cada país. En el caso de la música dominicana, uno de ellos fue la continuidad del jazz, fenómeno que estuvo acompañado de contradicciones. Aunque fue visto como parte de la invasión de Estados Unidos y, por tanto, como una de sus secuelas, también se le percibió como un atractivo factor musical.

Por un lado, la presencia musical y cultural estadounidense no fue bien vista por los patriotas que luchaban por rescatar la soberanía nacional, para quienes las tropas, al retirarse, dejaron “un ambiente musical americanizado, un alienante *gobierno del baile*, un *imperialismo saxoamericano* y una *sociedad simiescamente ayanquizada*”<sup>24</sup>. Entre otras cosas, argumentaron que los géneros musicales estadounidenses (y algunos hablaban de toda la música foránea) competía con la músicaailable nacional.

Por otro lado, parte de la élite y la clase media urbana acogió con beneplácito los ritmos que llegaban de Estados Unidos, que circulaban en discos y se escuchaban en radios, fonógrafos o *victrolas*. Los intelectuales nacionalistas planteaban que esta situación actuaba en detrimento de las músicas vernáculas, mayormente practicadas por las clases populares y usualmente aborrecidas o menospreciadas por los grupos sociales que justamente eran las audiencias de los nuevos sonidos que llegaban del Norte. Paradójicamente, mientras en Estados Unidos los blancos despreciaban la música de los *African American*, en República Dominicana una

<sup>22</sup> Peña Morell 1929: 1, 7.

<sup>23</sup> Guerrero 2012: 78.

<sup>24</sup> Herrera 2008: 66.

parte de la élite dominante, pese a tener un fuerte prejuicio racial, le daba la bienvenida asociándola con la modernidad de la cultura norteamericana.

En ese sentido: “La Ocupación Militar Norteamericana provocó el sentimiento ambivalente de toda situación colonial: atracción y resistencia”<sup>25</sup>. Ambos estados de consciencia se manifestaron hacia el jazz. La sociedad dominicana de entonces experimentaba múltiples contradicciones, básicamente centradas en las íntimas conexiones de las nociones de clase social con las de raza. En gran medida, lo racial era parte de la idea de clase social. Las visiones respecto de lo musical estaban mezcladas con las ideas de grupos sociales y raciales. Ese imaginario atravesaba las nociones de tradición y modernidad, instaladas en el debate de la época.

En ese contexto apareció el jazz en las salas de baile y surgieron las *jazz bands* en República Dominicana; estas se expandieron rápidamente, sobre todo luego de la salida de las tropas del territorio nacional. Según las memorias del compositor Luis Alberti, entre fines de la década de 1920 y principios de 1930, en el país hubo siete *jazz bands* repartidas en tres ciudades: en Santo Domingo, las de Félix W. Bernardino, Pirín Peynado, Billo Frómata y Luis Pellicot; en La Romana, la de Luis Herrero; en Santiago de los Caballeros, la de Ramón Echavarría Lazala y la suya propia.

Diversos pensadores objetaron la presencia del jazz viéndolo como ejemplo de invasión cultural, o bien considerándolo “música de negros”, mientras otros lo aceptaban asociándolo con la modernidad, pugnando para que la sociedad se encaminara hacia procesos de modernización.

Después de la ocupación militar, muchas personas en República Dominicana vieron el jazz como un marcador de estatus social, y de hecho, toda la música estadounidense “se había convertido en signo de buen gusto entre la élite urbana”<sup>26</sup>; aún hoy, se tiene la percepción de que el jazz forma parte de la cultura de élite. En el país, pese a que fue una música creada y desarrollada por negros, el jazz fue visto como música de blancos. “Esta paradoja es central a la historia del jazz en la República Dominicana”<sup>27</sup>. Toné Vicioso, un guitarrista que ha tratado de reconectar el jazz y la música de ascendencia africana en la isla, lo expresó de este modo: “Ese es uno de los problemas que trae el jazz (...) hay que recordar que el jazz nace de las calles en Estados Unidos y aquí el jazz es un símbolo de estatus. Lo oye la gente más pudiente, normalmente. El jazz que entró aquí era un jazz más refinado, entonces se convirtió en algo de estatus. Hasta entre los mismos músicos se dice que el músico que no oye jazz es un músico menor, y sin embargo, los jazzistas de allá son vagabundos de calle”<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Austerlitz 2005: 99.

<sup>26</sup> Moya 2008: 424.

<sup>27</sup> Austerlitz 2012: 91.

<sup>28</sup> Fortuna y Vicioso 2012: 310.

## PERMANENCIA DEL JAZZ Y ENCUENTROS CON LA MÚSICA DOMINICANA

Tras finalizar la Primera Guerra Mundial, la influencia estadounidense se impuso como nueva cultura imperial en República Dominicana, adquiriendo preeminencia en relación con la cultura europea, anteriormente predominante en las élites. Eso se produjo a costa de mantener relegados los géneros musicales afrodominicanos, exceptuando aquellas manifestaciones que tenían componentes europeos y que los músicos nacionalistas estilizaron en sus arreglos, interpretándolos con nueva instrumentación y letras, como fue el caso del merengue. Antes, este género había sido aborrecido, pero desde la ocupación militar fue favorecido por el nacionalismo predominante, tanto musical como políticamente. “Para que el merengue fuera aceptado en el salón fue necesario que los músicos nacionalistas lo refinaran con arreglos orquestales y lo encubrieran con la danza o el danzón”<sup>29</sup>.

Durante el primer tercio del siglo XX, el merengue batalló tanto con la música europea como con la estadounidense para ganarse un espacio en la cultura dominicana; la lucha patriótica contra la ocupación militar aceleró ese proceso. Aunque la generalidad de los músicos de salón incorporó en el repertorio de sus agrupaciones varios géneros de música estadounidense, de esta solo permaneció el jazz, que pugnaba por abrirse un espacio propio en la escena musical en el país. “El jazz en República Dominicana fue un producto paradójico de la influencia cultural norteamericana: se aceptó en el salón al mismo tiempo que el merengue y algunos de los primeros merengueros lo tocaron o se asociaron a él. Ambas músicas se encontraron, chocaron e interactuaron”<sup>30</sup>.

Los músicos nacionalistas jugaron un papel relevante en la extensión del gusto por el jazz, a menudo acogiéndolo junto con el merengue. Las primeras *jazz bands* dominicanas surgieron en la década de 1920 inicialmente creadas como orquestas de música caribeña, para interpretar danzón, danzas criollas –derivadas de la contradanza–, merengue y otros géneros, pero luego fueron transformadas en *jazz bands* imitando en parte el formato de la Original Dixieland Jazz Band. Fue el caso de la Orquesta Bohemia en Santiago de los Caballeros, fundada en 1921 por Juan Pablo ‘Pavín’ Tolentino. Esta agrupación estuvo dedicada primeramente al danzón, con dos clarinetes, corneta, bombardino, contrabajo, y percusión, instrumentación que luego cambió “a un grupo de jazz, usando tres saxofones (o clarinetes), corneta, violín, bombardino, tuba, banjo, batería, y percusión”<sup>31</sup>.

En 1928 un joven de 22 años, Luis Alberti, fundó la Jazz Band Alberti, que trabajaba animando proyecciones de cine mudo, hasta que en el país se inauguró el cine sonoro con *El cantor de jazz*, película estrenada el 12 de diciembre de 1931. En 1932 Alberti fusionó su grupo con la orquesta Lira del Yaque, conservando este nombre e integrando a tres saxofonistas de la familia Vásquez: Esteban, Rafael y

<sup>29</sup> Guerrero 2012: 79.

<sup>30</sup> Guerrero 2012: 75.

<sup>31</sup> Austerlitz 2012: 91.

Antonio Vásquez. Poco después, en la onda nacionalista, Alberti descolló como principal figura del merengue.

Mientras tanto, en 1936 Luis María 'Billo' Frómata formó y dirigió la Santo Domingo Jazz Band, orquesta que en diciembre 1937 fue invitada a Caracas para inaugurar el Hotel Madrid. Ya que el año anterior el régimen dictatorial de Rafael Trujillo había sustituido el nombre a la capital dominicana por el de Ciudad Trujillo; las autoridades condicionaron el permiso de viaje a que Frómata cambiara el nombre de su orquesta por Ciudad Trujillo Jazz Band. Como en Caracas se negaran a presentarla con tal denominación, Frómata escogió uno que le pareció neutro: Billo's Happy Boys. Al percatarse que el nombre forzado fue obviado, las autoridades dominicanas le negaron el regreso al país, y 'Billo' Frómata permaneció en Caracas por el resto de su vida, destacándose como uno de los músicos populares más importantes del siglo XX en Venezuela.

Frómata no fue el primero, ni sería el último músico expatriado durante la dictadura trujillista. El compositor Rafael Petitón Guzmán ya había emigrado a Puerto Rico, de donde pasó a Nueva York en 1935 y creó allí la orquesta Lira Dominicana. Ese mismo año, el saxofonista y clarinetista Napoleón Zayas se desplazó a España, donde fue uno de los pioneros de los circuitos jazzísticos en Madrid, Barcelona y San Sebastián, con su orquesta Napoleón and His Boys<sup>32</sup>. Posteriormente, la orquesta de Zayas alternó con la de Duke Ellington en el Savoy Ballroom y el Cotton Club en Nueva York. Tiempo después que lo hiciera Frómata, otros integrantes de la Santo Domingo Jazz Band también se marcharon del país, entre estos el cantante Negrito Chapuseaux y los compositores y pianistas Simó Damirón y Manuel Sánchez Acosta. Este último no viajó a Caracas con Frómata por la negativa de su padre, abogado seguidor del régimen de Trujillo; pero posteriormente emigró a Nueva York. Su composición "Mississippi mambo" fue grabada en 1958 por Noro Morales y en 1959 por Bebo Valdés, mientras "Papá Bocó", que salió como merengue, después fue grabada como pieza de jazz por Michel Camilo en 1997<sup>33</sup>.

El goteo de expatriados jamás se detuvo hasta el final del régimen trujillista en 1961. La constante emigración hizo que el desarrollo del jazz dominicano se asentara en un doble escenario: dentro y fuera del territorio insular.

A tono con el constante crecimiento económico que permitió la consolidación de la tiranía de Trujillo establecida en 1930, esta desplegó en la música una de sus principales estrategias de seducción social desde el poder, especialmente desde el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Los años 1940 y 1950 fueron de expansión de la radiodifusión, de inicio de las grabaciones fonográficas nacionales, de instalación de la televisión y de surgimiento de las grandes orquestas al estilo de las *big bands* estadounidenses, con ocho a diez metales (tres a cinco saxofones, una a tres trompetas, dos trombones), piano, contrabajo, batería, y una sección de percusiones que auguraba el *latin jazz*.

<sup>32</sup> Pujol Baulenas 2005: 48.

<sup>33</sup> Del Castillo 2011.

Parte de las grandes orquestas eran auspiciadas por la dictadura, la que además prohijó la entrada definitiva del merengue a los salones de la élite dominante. El apoyo del Estado a este género logró establecerlo oficiosamente como música y baile nacional<sup>34</sup>.

El jazz, circunscrito a reducidos círculos de músicos y aficionados, era difundido en Santo Domingo por emisoras con música en vivo como HIZ, HIG y La Voz Dominicana (vocero principal del régimen trujillista), y en Santiago de los Caballeros por H11A, donde se presentaba la *jazz band* del saxofonista Reliquias Vásquez. Los directores de orquestas compraban las partituras de jazz en la capital dominicana, que eran comercializadas por el Salón Estudios Mozart<sup>35</sup>. Desde la década de 1940 la principal labor de los músicos dominicanos se centró en transcribir e interpretar estándares de jazz, y en conectar este con el merengue y otros géneros de música dominicana. Para ello recrearon las armonías de estos con arreglos *jazzeados*, aprovechando su potencia rítmica y la riqueza armónica del jazz, adaptando de esta forma obras jazzísticas a las orquestas de merengue. Se le daba así a sus composiciones un tratamiento que a la larga produjo interconexiones e interinfluencias entre ambos géneros, que arribarían desde la década de 1960 en aportaciones al proceso de definición del jazz latino.

En general, la prioridad de los músicos dominicanos fue mantener sus expectativas en los géneros musicales del país, vinculándose desde ellos al jazz. Si bien de las primeras *jazz band* se pasó a *big band* al estilo estadounidense, y muchos de sus arreglos incluyeron giros jazzísticos, especialmente en los instrumentos de viento<sup>36</sup>, por lo general los patrones rítmicos eran los vernáculos. Desde este enfoque se hacían desplazamientos, ornamentaciones y fusiones con el jazz, como se evidenció también en los trabajos de Ramón Antonio ‘Papa’ Molina, quien a fines de la década de 1940 tenía una banda de jazz integrada por Miguel Artiles, bajista, y los cubanos Pepín Ferrer, pianista, y Evelio Quintero, batería<sup>37</sup>.

En la isla desde mediados del siglo XX descollaron otros músicos –especialmente saxofonistas–, directores y orquestadores, quienes consolidaron los vínculos entre la música dominicana y el jazz. Entre estos, el más destacado fue Octavio ‘Tavito’ Vásquez, reconocido por sus improvisaciones jazzísticas, comparables con las de su contemporáneo Charlie Parker en el *bebop*. Vásquez desbordaba impetuosos y difíciles solos, aplicando la fraseología del jazz en los jaleos de merengue típico, en conjuntos como el Trío Reynoso, Alma Criolla y la Orquesta Angelita, de la que fue director musical al ingresar en La Voz Dominicana en 1947<sup>38</sup>. El peculiar estilo de Vásquez estableció una marca que habría de tener continuidad en el tiempo, fertilizando en otros destacados saxofonistas cercanos suyos, como Crispín Fernández, quien en 1969 se estableció en Nueva York, y allí trabajó con

<sup>34</sup> Del Castillo y García Arévalo 1989: 31.

<sup>35</sup> Aquino 2012: 339.

<sup>36</sup> Del Castillo y García Arévalo 1989: 33.

<sup>37</sup> Colón 2012: 279. Papa Molina se destacó, mayormente, como director de la Super Orquesta San José y de la Super Orquesta José Reyes.

<sup>38</sup> Colón 2012: 282

las orquestas de Francisco ‘Machito’ Grillo (bajo la dirección de Mario Bauzá), Tito Puente y Tito Rodríguez, regresando casi un decenio después a la isla. A su regreso sobresalió como principal saxofón del merengue en la década de 1980, para fundar en 1990 el grupo Licuado, y en 2011 la Santo Domingo Jazz Big Band, junto con el bajista y arreglista Pengbian Sang, uno de los jazzistas más sobresalientes actualmente en el país. Juan Colón es otro continuador de Vásquez, cuyos solos sistematizó en sonido y partituras, y quien en 1980 también emigró a Nueva York, donde fundó un quinteto de *smooth jazz*-merengue.

Otros saxofonistas influidos por Vásquez fueron Pedro de León y Sócrates ‘Choco’ de León, quien “creó su propio estilo de merengue-jazz, grabando merengues instrumentales con improvisaciones jazzísticas”<sup>39</sup>. Ambos formaban una tríada de hermanos que completaba el trompetista Héctor de León. Los dos últimos habían emigrado a Venezuela, donde trabajaron con orquestas como la Billo’s Caracas Boys y la de Aldemaro Romero, hasta retornar a la isla a mediados del siglo XX. Aquí habían sido parte de un grupo de músicos que se reunía en un local en la avenida Duarte en Santo Domingo a escuchar radioemisoras de Venezuela y Cuba, por las que oían a Charlie Parker, Glenn Miller y Dizzy Gillespie<sup>40</sup>. Sócrates de León, excelente improvisador, se convirtió en una especie de *alter ego* de Tavito Vásquez en La Voz Dominicana, mientras Héctor de León compartió sus conocimientos y discos de jazz de Stan Kenton, Count Basie y Miles Davis adquiridos en Venezuela. Esto le permitió hacer arreglos musicales influidos especialmente por Kenton, cuyo estilo de *cool jazz* de la costa oriental estadounidense “fue más conocido en el país que el jazz *hard bop* de Nueva York, posiblemente gracias a la mayor disponibilidad de grabaciones de la música *cool* en la República Dominicana”<sup>41</sup>. Posteriormente Sócrates de León emigró a Nueva York, donde trabajó como arreglista de orquestas de jazz latino como las de Mongo Santamaría, Machito, Tito Puente, y otras<sup>42</sup>.

Otro trompetista, Porfirio Porfi Jiménez, se sumó en 1954 al núcleo de músicos dominicanos que se habían expatriado en Caracas. Allí generó vínculos con el movimiento jazzístico. Medio siglo después, el 30 de junio de 2004, la Jazz Big Band creada por él debutó en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

En 1958 el joven saxofonista Félix del Rosario, quien tocaba en la Orquesta Antillana del clarinetista Antonio Morel, sorprendió con un original arreglo para merengue de “Skokiaan”, del músico de Zimbabwe, August Musarurwa. Esta pieza la había grabado Louis Armstrong bajo el título “Happy Africa”. Del Rosario descoló, posteriormente, como un icónico arreglista y director del merengue jazzado.

Entre los músicos que emergieron en la década de 1950 y que relacionaron el merengue y el jazz también se destacó el pianista Rafael Solano. Él fue el más joven director musical de La Voz Dominicana y luego de la Orquesta Caribe (de radio Caribe), en la que integró al trompetista Armando Beltré, a los saxofonistas

<sup>39</sup> Austerlitz 2012: 93.

<sup>40</sup> Contreras 2012: 360.

<sup>41</sup> Austerlitz, 2012: 92.

<sup>42</sup> Colón 2012: 280.

Choco de León y Mario Rivera y al percusionista Carmelo García, entre otros. Luego migró a Caracas, de donde pasó a Nueva York, ejerciendo en ambas ciudades como pianista, arreglista y compositor<sup>43</sup>. Le ha correspondido a los pianistas apostar por la asociación del bolero y el jazz, tarea en la que también vale citar al propio Solano, a Manuel Sánchez Acosta y a Rafael ‘Bullumba’ Landestoy.

## EL JAZZ DOMINICANO Y EL JAZZ LATINO

Después de la Segunda Guerra Mundial, la comunidad dominicana en Estados Unidos fue, junto con la puertorriqueña, la mayor expuesta a la cultura estadounidense, incluyendo el jazz. Esto se debió a las migraciones que se desarrollaron a raíz del empuje económico norteamericano, que estimuló a cientos de miles de personas a mudarse principalmente a Nueva York. Allí se destacó Manny Albam, quien trabajó haciendo arreglos para jazzistas como Benny Goodman, Count Basie, Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard y Stan Getz. Para este último compuso “Samana”, en homenaje a la bahía donde nació Albam en República Dominicana<sup>44</sup>.

Otros músicos dominicanos jugaron un papel vinculante con el movimiento de jazz latino, como el flautista Johnny Pacheco, emigrado en 1946 a Nueva York. Allí, tras trabajar con el cuarteto de jazz latino fundado por Charlie Palmieri, creó su propia orquesta, Pacheco y su Charanga, de música cubana. Desde 1963 se asoció al sello Fania, del que fue cofundador con Jerry Masucci, convirtiéndose en uno de los principales protagonistas de la Salsa. Esta es una música influenciada por el jazz latino, cuyo estilo de improvisar en el piano y en los metales fueron implantados casi de manera similar a aquella. Otro dominicano, Héctor ‘Bomberito’ Zarzuela, acompañó a Pacheco en el movimiento salsero.

Entre los dominicanos expatriados Mario Rivera también sobresalió en el ámbito del jazz latino. Saxofonista y multinstrumentista, Rivera había trabajado en La Voz Dominicana en los últimos años de la dictadura de Trujillo, pero tan pronto esta cayó, se estableció en Nueva York en 1961. Durante más de tres décadas trabajó con Tito Rodríguez, Tito Puente (de cuya orquesta fue el principal solista jazzístico por muchos años), Machito, Eddie Palmieri y algunos jazzistas estadounidenses, como George Coleman y Dizzy Gillespie. Rivera se convirtió en el nexo más relevante de la música dominicana con el jazz, siendo pionero en crear la corriente de merengue-jazz o meren-jazz. Rivera insufló la tambora y la güira del merengue al jazz, como se registró con la orquesta de Dizzy Gillespie en *Live at Royal Festival Hall*, producción ganadora de un premio Grammy. Asimismo, fundó el conjunto The Salsa Refugees, con el que estableció un precedente al fusionar el jazz con los Palos, música religiosa popular dominicana de raigambre africana, como se ha visto, “montando tres palos en arreglos de piezas como *Equinox* y *Spiritual* de John Coltrane. Fue la primera vez que se fusionó el jazz con los palos”<sup>45</sup>. En una

<sup>43</sup> Aquino 2012: 341.

<sup>44</sup> Sparke 2010: 91.

<sup>45</sup> Austerlitz 2012: 94-95.

grabación con el bajista Walter Broker se puede apreciar que, mientras este toca al estilo de jazz estándar, suenan la tambora y güira dominicana en ritmo de merengue. Así, en la pieza Rivera “toca el merengue y el jazz simultáneamente”, pues para él, “el componente de jazz tenía que estar tan fuerte como el componente latino [...] Mario personificó el músico de latin jazz en este sentido”<sup>46</sup>.

Otro expatriado que asumió el meren-jazz fue el pianista Darío Estrella, quien desde la década de 1960 emigró a Puerto Rico, pasando luego a Nueva York, ciudad donde trabajó con Mario Bauzá y Tito Puente, para establecerse finalmente en Miami. Su innovadora línea compositiva se complementó con los libros *Merengue-Jazz. Hacia el nuevo milenio* y *Método de improvisación para saxofón*.

Otros destacados músicos dominicanos emigrados a Estados Unidos son el trompetista y multinstrumentista Guillermo ‘Guillo’ Carías, un reconocido solista dedicado al *smooth jazz*, quien durante las décadas de 1970 y 1980 destacó como músico con diversas propuestas y como promotor con distintos eventos. Tras mudarse a Puerto Rico, Carías se estableció en Carolina del Norte, donde actualmente tiene su propia banda. En el exterior también son reconocidos el bajista Ray Martínez, quien por largo tiempo acompañó la orquesta de Mongo Santamaría; el trompetista Ite Jeréz, y el percusionista Alex Díaz, quien trabajó con Tito Puente y con Mario Rivera y ha continuado la línea del meren-jazz, ahora con su propia banda, Son de la Calle; el trompetista y arreglista Ángel Fernández, y el pianista y arreglista Ricky González, así como el clarinetista, saxofonista y arreglista Enriquillo Tejada, fundador del grupo Los Clarinetes Mágicos, quien ha seguido la corriente del meren-jazz. Todos los mencionados han ejercido sus carreras en el ámbito del jazz latino en Nueva York.

Ahora bien, entre los jazzistas dominicanos expatriados a Nueva York, la carrera más destacada internacionalmente ha sido la del pianista Michel Camilo, quien en 1979 se mudó a la urbe estadounidense, donde trabajó muchos años en la agrupación del saxofonista Paquito d’ Rivera. Este grabó su pieza “Why not?”, también registrada por Manhattan Transfer, cuya versión obtuvo un premio Grammy en 1985. La discografía de Camilo incluye composiciones y arreglos en el estilo del meren-jazz, como “Papá Bocó” de Sánchez Acosta, y “Rice and beans”, de su autoría.

Dentro de la isla, un bajista, pianista y saxofonista que empezó su carrera bajando con la banda de Michael Camilo en Santo Domingo es Manuel Tejada. Se trata de un músico innovador que ha orquestado tanto en merengue como en jazz, conectando ambos géneros en dirección inversa a la de Mario Rivera, es decir, arreglando merengues en tiempo de jazz, acompañado por bateristas como Guarionex Aquino y Wellington Valenzuela. Tejada fue compañero del cantautor y director Juan Luis Guerra, quien inició formalmente su carrera con la agrupación 4:40 en el marco estilístico del meren-jazz con su primer disco, *Soplando*, de 1984. Allí sobresalen las armonías del jazz y las voces al estilo Manhattan Transfer. La aparición de Tavito Vásquez soplando su saxofón le dio el título al álbum.

<sup>46</sup> Lapidus 2012: 130.

Posteriormente, Guerra se convirtió en el principal líder internacional del merengue y la neobachata, y en el dominicano más premiado en la escena de la música popular internacional.

## LAS TENDENCIAS MÁS RECIENTES

Una mirada a las tendencias más recientes arroja una creciente actividad jazzística en la comunidad dominicana, tanto en la isla como en el exterior, con nuevos jazzistas, programas de radio y más espacios. Luego de una relevante labor promocional de Federico Astwood en 1970, 1980 y 1990 con su serie de Jazz Astwood, y de varias versiones del Heineken Jazz Festival en la década de los ochenta –que ampliaron considerablemente la audiencia del género–, actualmente existen cinco festivales de jazz, incluyendo el Dominican Republic Jazz Festival, con 21 versiones, así como una mayor frecuencia en las presentaciones, especialmente de una novísima y atrevida generación de jazzistas. Así, el jazz actual ha logrado atraer nuevas audiencias, indicador de su dinamismo en el país, a tono con el crecimiento de la economía y del turismo, que le han generado nuevos promotores.

En los últimos decenios, en la región norte dominicana surgió un grupo de jóvenes músicos quienes, desde una óptica moderna, han establecido nuevas conexiones entre el jazz y el merengue típico, particularmente en las ciudades de Santiago de los Caballeros y Puerto Plata. Por citar los más conocidos, en la primera ciudad el pianista Rafelito Mirabal destaca con su grupo Sistema Temperado, experimentando nuevas conexiones de merengue y jazz. Su composición “Periblués” (1995) fusionó el merengue típico con el *blues*, siendo grabado por el acordeonista Kreny ‘El Prodigio’ García, “quien se preocupó por fusionar el jazz con nuevas corrientes de la música típica”<sup>47</sup>. Por otra parte, los saxofonistas Carlos Estrada y Sandy Gabriel han sido una revelación en la línea de desarrollo del saxofón en el país.

Yendo más allá del merengue, desde la década de 1980 se desarrolló una peculiar tendencia a profundizar el acriollamiento del jazz, fusionándolo con ritmos dominicanos aún más tradicionales, localizados fuera de los circuitos comerciales y por eso no masificados, ni mediatizados. El pionero de esta vertiente de *dominican jazz-folk* fue el guitarrista Toné Vicioso, quien “después de estudiar el jazz en Estados Unidos, volvió a la República Dominicana para hacer trabajo de campo, investigando el folklore y componiendo música, fusionando el jazz y el rock con música tradicional. Otros jazzistas dominicanos, como la cantante Xiomara Fortuna, desarrollaron sus propios estilos fusionando el jazz con el folklore dominicano”<sup>48</sup>. Como intérprete vocal, Fortuna promovió en París, donde trabajó con Miriam Makeba y otros artistas africanos, su propuesta de *etni-jazz*.

<sup>47</sup> Austerlitz 2012: 94.

<sup>48</sup> Austerlitz 2012: 95-96.

El movimiento *jazz-folk* desarrolló cierto énfasis hacia el vínculo del jazz con ritmos tradicionales de raigambre africana, como los *palos*, los *congós*, el *gagá*, el *bambulá* y otros, acento que fue tomando cuerpo como jazz afrodominicano o *afro dominican jazz*. Sus propulsores reivindican los lazos entre el jazz original y la cultura tradicional de los afrodescendientes, criticando la discriminación y exclusión que esta última ha tenido en la sociedad dominicana. Ellos mismos dan testimonio de esto, ya que su propia música alcanza una difusión sumamente limitada, aun dentro del circuito musical local.

Una importante labor para sustentar teórica y empíricamente esta perspectiva la ha realizado el saxofonista e investigador finlandés-estadounidense Paul Austerlitz, quien, tomando parte en el movimiento, se ha asociado con varios instrumentistas para grabar composiciones suyas que mezclan el jazz con ritmos afrodominicanos, entre ellos, percusionistas que han tenido un papel clave en su puesta en escena, como José Duluc, Isidro Bobadilla, Julio Figueroa y Chino Díaz. En años recientes, han surgido novedosas propuestas como la del pianista Josean Jacobo y su grupo Tumbao, como se puede escuchar en su disco *Balsié* (2017).

También, desde la década de 1980 en Santiago de los Caballeros emergió un activo movimiento de músicos e intérpretes dentro de la vertiente de *jazz-folk*, entre estos se han destacado el percusionista y luthier Fellé Vega con su Orquesta de las Danzas Mezcladas y su propuesta conceptual de Folclore Imaginario, combinando jazz, ritmos autóctonos y sonidos elementos electrónicos, junto con el pianista Rafelito Mirabal, la violinista Ivanova Casimiro y los percusionistas Cukín Curiel y Edgar Molina. La excelente cantautora Patricia Pereyra lidera el círculo de intérpretes de la ciudad; dentro de esta, en los lustros recientes han entrado a escena el pianista Miguel Andrés Tejada, quien se ha aventurado con una propuesta prometedor, la fusión bachata-jazz, y el guitarrista y saxofonista Jonatan Piña Duluc con su Proyecto.

Paralelamente, en Santo Domingo ha continuado el desplazamiento hacia el énfasis *jazz-folk*, con fusiones que integran pero traspasan el nexa con lo afro, adoptando un sentido más amplio, como muestra el guitarrista Yasser Tejada con su grupo Palotre.

Las citadas tendencias hablan claramente de una práctica de exploración de nuevos caminos en la música dominicana.

## CONCLUSIONES

Tras casi un siglo de iniciarse el proceso de formación del movimiento jazzístico en República Dominicana, el jazz quedó establecido en el país, facilitado tanto por el hecho de compartir con la música dominicana aspectos de la común herencia musical africana como por la considerable influencia de Estados Unidos en la cultura dominicana. Esto último se dio principalmente a raíz de la ocupación militar del territorio dominicano durante ocho años en el primer cuarto del siglo XX, y el subsecuente expansionismo estadounidense que incluyó sus manifestaciones musicales.

A lo largo de varios decenios de exploraciones e intercambios entre los legados musicales de la cultura afrodominicana y la afroestadounidense, los músicos dominicanos produjeron diversas conexiones de músicas locales con el jazz. Gracias a ello se dio lugar a distintas corrientes y nuevas nomenclaturas, como el *meren-jazz*, el *jazz-folk* y el *afro dominican jazz*, alimentando así el amplio espectro del jazz caribeño del que forman parte. Eso significa que los músicos dominicanos han asumido su asociación con el jazz manteniendo su expectativa en los géneros del país. De este modo, a la vez que se vinculan, el jazz y la música dominicana también se diferencian.

Las conexiones entre ambas tradiciones musicales fueron facilitadas por la emigración de músicos, la circulación de grabaciones, los programas radiofónicos, festivales y otros eventos que permitieron la incidencia de esas manifestaciones musicales en las dinámicas de producción y consumo cultural. Las vinculaciones del jazz y la música dominicana superan el espacio insular; eso le asigna un carácter transfronterizo que se expresa en la importante presencia de la diáspora en el movimiento jazzístico dominicano.

## BIBLIOGRAFÍA

AQUINO, LUIS

2012 “Presencia del Jazz en las orquestas dominicanas en la década de los años 50”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 335-344.

AUSTERLITZ, PAUL

2005 *Jazz Consciousness. Music, Race and Humanity*. Middletown: Wesleyan University Press.

2012 “El jazz en República Dominicana: paradojas y creatividad”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 91-96.

COLÓN, JUAN

2012 “La influencia del jazz dentro del merengue. El papel de Tavito Vásquez”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 277-288.

CONTRERAS, MARIVELL

2012 “Félix del Rosario: Un alma de jazz en un cuerpo merengüero”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 355-363.

DEL CASTILLO, JOSÉ

2011 “El Papá Bocó del Jazz Dominicano”, *Diario Libre* (16 de abril). Disponible en: [www.diariolibre.com/noticias\\_det.php?id=287158](http://www.diariolibre.com/noticias_det.php?id=287158).

DEL CASTILLO, JOSÉ Y MANUEL GARCÍA ARÉVALO

1989 *Antología del merengue*. Santo Domingo: Corripio.

DELANNOY, LUC

2001 *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.

FORTUNA, XIOMARA, Y TONY VICIOSO

2012 “Las raíces afro-dominicanas en el jazz. Un diálogo entre artistas”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 307-313.

GUERRERO, JOSÉ

2012 “El jazz en República Dominicana”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 75-90.

HERRERA, DARÍO

2008 “La desocupación militar norteamericana de 1924 vista por Américo Lugo”, *Clío*, 176 (julio-diciembre), pp. 123-138.

HUTCHINSON, SYDNEY

2012 “¿Fue el merengue típico el primer jazz dominicano? Un análisis de técnicas compartidas”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 97-114.

LAPIDUS, BENJAMIN

2012 “Entre el afinque, el folclor y el jazz. Una perspectiva personal sobre la encrucijada de la música caribeña y el jazz con un posible sistema para calificar el jazz latino”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 129-140.

MANUEL, PETER, KENNETH BILBY Y MICHAEL LARGEY (EDITORES)

2006 *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. 2ª edición. Filadelfia: Temple University Press.

MOYA PONS, FRANK

2008 *La otra historia dominicana*. Santo Domingo: Búho.

ORTIZ LLEDÓ, VICENTE BASILIO

2012 “El jazz y la música religiosa popular dominicana: orígenes y rasgos musicales comunes”, *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Editado por Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León, pp. 295-306.

PEÑA MORELL, ESTEBAN

1929 “Notas críticas sobre nuestro folklore musical”, *Listín Diario* (Santo Domingo), 11 (27 de octubre), pp. 1, 7.

PUJOL BAULENAS, JORDI

2005 *Jazz en Barcelona-1920-1945*. Barcelona: Editora Almendra Music.

ROBERTS, JOHN STORM

1982 *El toque latino*. México: EDAMEX.

1999 *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. 2a edición. Nueva York: Oxford University Press.

SPARKE, MICHAEL

2010 *Stan Kenton: This is an Orchestra*. Denton, Texas: University of North Texas Press.

TEJEDA, DARÍO

2002 *La pasión danzaria*. Santo Domingo: Academia de Ciencias de República Dominicana.

TEJEDA, DARÍO, Y RAFAEL EMILIO YUNÉN (EDITORES)

2012 *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León.

#### DISCOGRAFÍA SUGERIDA

Michel Camilo (1985). *Why Not?* CD. King Record # K32Y 6031.

Darío Estrella (1992). *Meren-Jazz & Capricornio*. CD. BMG 1992.

Mario Rivera (1994). *El Comandante -the merengue-jazz-*. CD. Groovin High # 1011-2.

Crispín Fernández (1996). *Licuada*, vol. 1. CD. # 47090802.

Crispín Fernández (1997) *Licuada*, vol. 2. CD. Sony Music # 82344.

Crispín Fernández (2018). *Licuada*, Vol. III. CD. Baby Music Store # 191924833857.

Juan Colón/Manuel Tejada (1998). *Con el alma de Tavito*. CD. Max Music # 61851.

Paul Austerlitz (1998). *A Bass Clarinet in Santo Domingo and Detroit*. CD. X-DOT 25.

Paul Austerlitz (2003). *Dominican Dreams, American Dreams*. CD. Engine Studios 030.

Michel Camilo (2003). *Live at the Blue Note*. CD. TELARC # 200-83574.

Michel Camilo (2009). *Caribe (live)*. DVD/CD. Calle 54 Records - 88697573972.

Yasser Tejada & Palotre (2009). *Mezclansa -afrodominicana jazz-*. CD. Recorded: En Kiu Studios. S. n.

Proyecto Piña Duluc (2016). *Live!!!* CD. S. ed., s. n.

Josean Jacobo & Tumbao (2017). *Balsiá*. CD. S. ed., s. n.