



Se acaban de cumplir 60 años de la muerte de **Chano Pozo**, ocurrida el 2 de diciembre de 1948. Su encuentro con Dizzy Gillespie dejó una profunda huella en el mundo del jazz. La historia, si bien fue breve, resultó de gran fertilidad. Los quince meses de

Chano ^{POZO} & Dizzy ^{GILLESPIE}

QUINCE MESES QUE TRANSFORMARON EL MUNDO DEL JAZZ

colaboración entre ambos orientaron para siempre la carrera de Dizzy, cuya música ya no abandonó nunca el contacto con los estilos afrocubanos. **De hecho, Dizzy y Chano Pozo alumbraron en esos meses el estilo de jazz afrocubano.**





Dizzy Gillespie

ESPERANDO A CHANO...

Nueva York, 1939. El trompetista cubano Mario Bauzá ingresa en la orquesta de Cab Calloway. Bauzá, formado como clarinetista y saxofonista, ha aprendido rápidamente a tocar la trompeta. Es también el arreglista de Calloway. Haciendo uso de su influencia, sugiere a Calloway la contratación del bongosero “Mulatón” Rodríguez así como la del joven trompetista John Birks “Dizzy” Gillespie. Buen amigo de Bauzá, Dizzy está ya familiarizado con el lenguaje musical cubano y particularmente con la *clave* gracias a su relación con el flautista Alberto Socarrás, con quien lleva actuando desde 1938 en el club Savoy Ballroom. Como prueba de aptitud, Cab le pide a Gillespie que interprete fragmentos de *Cuban Nightmare*, y el joven solista los toca sin problema.

Ya en la orquesta de Calloway, la presencia del bongosero refuerza la familiaridad de Gillespie con los ritmos afrocubanos. Los registros del periodo 1938-1940 muestran innegablemente la marca cubana de Bauzá: *Chile con conga* ⁽¹⁾, *Vuelta* ⁽¹⁾, por mencionar algunos de los títulos de nombre latino grabados el 17 de octubre de 1939, o *Yo etá cansá* ⁽²⁾, *Going' conga* ⁽³⁾, grabados en agosto de 1940, en los que Mario deja asentadas las líneas base. Pero hay que constatar que algunas composiciones de Dizzy, como *Pickin' the Cabbage* ⁽¹⁾ también tienen en su germen ciertos elementos latinos.

En 1940, Machito abandona la orquesta Siboney llevándose con él a otros músicos de la formación: su decisión es clara, va a crear su propia orquesta. El nuevo grupo debuta en el club neoyorquino Cuba y allí Machito se encuentra con su buen amigo Mario Bauzá quien, poco tiempo después y tras medio centenar de registros con Cab Calloway, se reúne con Machito. Bauzá pronto sugiere modificaciones en la composición del grupo, hasta llegar a fichar a algunos jazzmen norteamericanos como el saxofonista Freddie Skerrit y el trompetista Bobby Woodlen. Esta formación, con Mario incluido, actúa por primera vez el 3 de diciembre de 1940 en el Park Palace de la 5ª Avenida. Dizzy Gillespie es uno de los espectadores asiduos del Park Palace y uno de los primeros en apuntarse a las *descargas* lo que contribuía a su familiarización con los ritmos afrocubanos.



LAS JAMS DE 1946

A mediados de 1946, el baterista y conguero cubano Diego Iborra y su amigo el bongosero Billy Álvarez abandonan su orquesta en California y se trasladan a Nueva York. Diego está obsesionado con la música de Gillespie y Charlie

Parker: se presenta en la entrada del Three Deuces, donde Dizzy y *Bird* están tocando, y aborda al trompetista: “Queremos tocar contigo”. Tras una breve conversación, los dos músicos cubanos son invitados a traer sus instrumentos y unirse a una jam en la que además de los dos jazzmen mencionados participan Al Haig, Max Roach y Curly Russell. La jam resulta un éxito. Dizzy e Iborra —que conoce los discos de Gillespie y Parker al dedillo—, y todos en general disfrutan al máximo de la reunión y quedan emplazados para repetir durante varios días. El trompetista, y aún más Parker, prosiguen su iniciación en los ritmos cubanos. Durante varios meses el grupo se vuelve a encontrar con cierta frecuencia. Los dos percusionistas tocan además con el quinteto de Parker y Miles Davis en el Small Paradise; y con *Bird* y Dizzy en el Hotel Diplomat, en mayo de 1947, en el transcurso de una gran velada en la que el trompetista reúne a Max Roach, Billy Álvarez (bongó), Diego Iborra, Pepe Becké, Eladio González y Rafa Mora (congas)⁽⁴⁾. Iborra participó también con Charlie Parker en una grabación con Neal Hefti, realizada en el Carnegie Hall en diciembre de 1947. Espoleado por esta nueva experiencia, Dizzy pide a Mario Bauzá que le busque un nuevo percusionista, y Bauzá le propone escuchar a uno de sus amigos, Chano Pozo.



Chano Pozo

HABLANDO AFRICANO

En La Habana, al final de la década de los 30, el bongosero y conguero Luciano “Chano” Pozo González, criado en los barrios negros de Pan con Timba, El África, El Palomar... se ha hecho ya con un renombre excepcional. “Era el mejor. Nadie podía rivalizar con él” ⁽⁴⁾ declara Diego Iborra, que le conoce de tiempos anteriores en los

**DIZZY PIDE
A MARIO BAUZÁ
QUE LE BUSQUE
UN NUEVO
PERCUSIONISTA, Y
ESTE LE PROPONE
ESCUCHAR A UNO
DE SUS AMIGOS,
CHANO POZO**

**"CHANO TOCABA
Y CANTABA AL
MISMO TIEMPO,
HACIENDO COSAS
COMPLETAMENTE
INUSUALES...
Y YO ME PERDÍA"
(DIZZY)**

► estudios de Radio Habana Cadena Azul. Su toque es superior al de cualquiera de los mejores percusionistas de la isla porque sólo Chano parece capaz de rebasar las líneas rítmicas del folclore tradicional cubano. Aunque carente de conocimientos musicales teóricos, Chano es además un buen compositor que pide a otros músicos transcribir sus creaciones. Entre sus primeros temas destacan *Ana borocotinde*, *Blen blen blen*, *Llora*, *Parampan-pin*, *Pin-pon-pan* y *Nague*. En los inicios de 1947, Chano es introducido en la escena de Nueva York, con Miguelito Valdés y con Bauzá que lo reencontró en La Habana en 1945.

Siguiendo las recomendaciones de Mario Bauzá, Gillespie escucha a Chano Pozo y decide que este es el hombre que necesita para desarrollar sus nuevas ideas y presentarlas en el concierto en preparación para el Carnegie Hall, unos meses más tarde. Dizzy contrata a Chano con la convicción de que Pozo supera a todos los percusionistas con los que se ha encontrado y con los que ha tocado. "Es el más grande tamborero que he conocido" -confiesa más tarde a Mario Bauzá, asegurando que no ve a ningún otro tocador de conga en su orquesta-. "Los demás no tienen más que una dirección, pero Chano siempre sabe cómo tocar detrás de mí, no importa la clase de ritmo que sea".⁽⁵⁾

Lo que Chano lleva consigo a Estados Unidos es una maestría desconocida en el manejo de la conga. Es el único percusionista del momento capaz de controlar en su totalidad cinco tumbadoras. ¡Y con qué virtuosismo!

Con el transcurrir del tiempo, los negros norteamericanos han perdido todo el conocimiento de los tambores africanos, que además habían sido prohibidos por los capataces esclavistas: pero el inconsciente colectivo tiende a buscar en sus raíces y son los jazzmen negros los primeros en reconocer el arte de Chano. En paralelo, Chano Pozo hizo descubrir a los jazzmen lo que la música había perdido con la tragedia de la esclavitud: el sentido de la polirritmia que adornaba la música de sus ancestros y que los esclavos negros de Cuba sí pudieron preservar y desarrollar.⁽⁶⁾

LOS MESES QUE TRANSFORMARON EL JAZZ

Pozo, Gillespie y la orquesta comienzan los ensayos. Pero es evidente que el bebop y la música cubana no se rigen por las mismas reglas. Dizzy, el baterista

Kenny Clarke y Chano Pozo no parten de concepciones rítmicas inmediatamente compatibles.

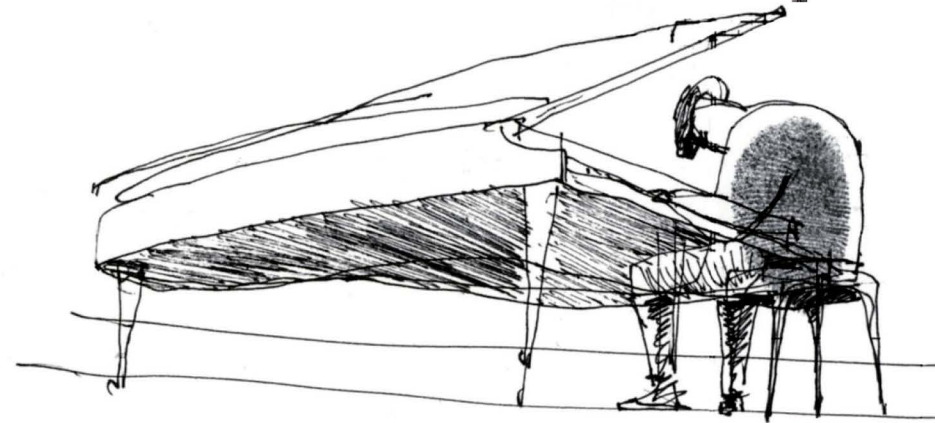
La *clave* del rumbero se caracteriza por su regularidad mientras que el jazzman prende con libertad el valor de las notas y la orquesta avanza en ritmo ternario. Los tiempos fuertes se desplazan igualmente. Hablando de Pozo, Gillespie escribe: "Tocaba y cantaba al mismo tiempo, haciendo cosas completamente inusuales... y yo me perdía. ¡No sabía dónde estaba el primer tiempo!"⁽⁷⁾. Otro ejemplo aportado por Gillespie sobre la dificultad de trabajar con los ritmos

afrocubanos: "Cuando los cubanos llegaron, su música era esencialmente en dos tiempos (2/4), y la

nuestra en cuatro tiempos (4/4), o en tres tiempos (3/4) doblando el tiempo. Sus ritmos no se parecían a los nuestros. Para los músicos norteamericanos era difícil leer las partituras de la orquestas cubanas en 2/4, porque eso les obligaba a leer una semicorchea donde estaban acostumbrados a leer una corchea. Decían que, para su gusto, la interpretación se aceleraba demasiado. Para facilitar las cosas, todo se reescribía en 4/4, pero el resultado es que los temas perdían por completo el *feeling*".

El contrabajista Al McKibbin confesaba: "Cuando él (Dizzy) contrató a Chano Pozo, a mí me mató". Leslie Johnkins abundaba sobre las mismas dificultades con la sección rítmica de los cubanos: "Al principio de los temas, jamás encontraba el primer tiempo".

Acudiendo a las más primitivas raíces de ambas músicas -"hablando todo el mundo en africano" (decía

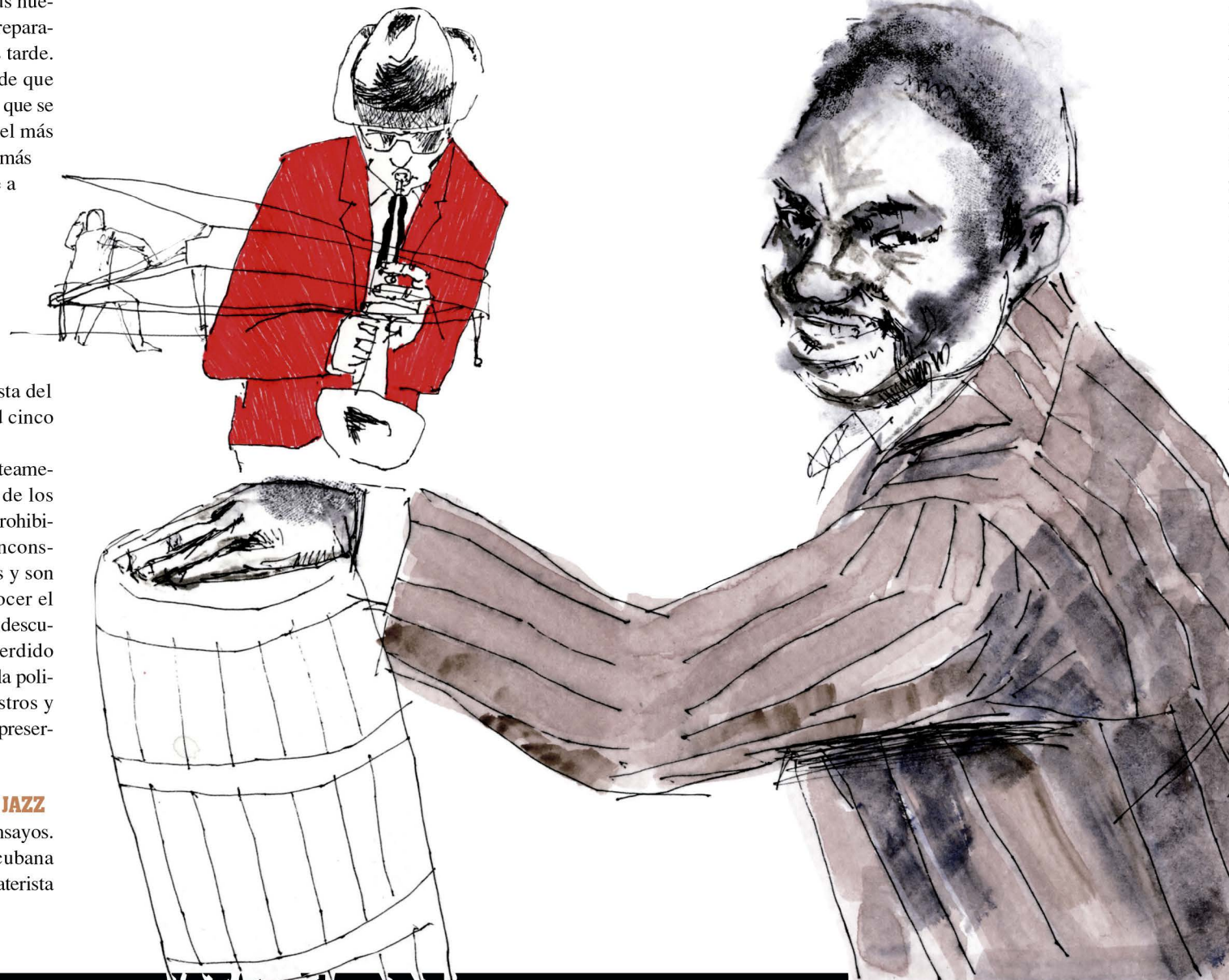


Dizzy)- conseguían acompañar los ritmos de uno y otro estilo. Hicieron falta semanas de trabajo para que los boppers atraparan el huidizo duende de la *clave* cubana y también para que Chano orientara, integrara y adaptara al bongó o la conga los ritmos específicos del jazz.

De todos modos, Chano no era un novato en esta materia porque había tocado ya con otros jazzmen en La Habana. Poco antes de su partida, había sido invitado a tocar con el Cuarteto de Jazz del pianista Mario Santana. Desde ese momento, Pozo modifica su manera de tocar con el fin de adaptar su trabajo al del baterista y dejar los espacios necesarios para los solistas. Numerosos percusionistas cubanos aprendieron de Chano Pozo este modo de tocar que caracteriza a los grupos de jazz habaneros.

Gillespie escribe en sus memorias: "Chano Pozo no tocaba de la misma forma que nosotros y por ello se encontraba "desfasado". Yo me devanaba los sesos para saber cómo explicarle lo que pasaba. Como él no leía música, yo no podía indicarle con exactitud cuándo entrar en los compases de cuatro tiempos... pero era un creador maravilloso. Había temas de nuestro repertorio en los que se encontraba particularmente cómodo, como por ejemplo en *Good Bait*, y yo aprovechaba para indicarle los errores que cometía cantándole directamente en la oreja: "da-da, da-da-da" y él rectificaba de inmediato. Aquello era notable.

Chano nos enseñó la superposición de ritmos. Él era el maestro. Y cuando viajábamos en autobús, él distribuía varios tamborcitos, uno a mí, otro a Al McKibbin y otras percusiones como un cencerro o cualquier otra cosa para los demás músicos: y pedía a cada uno que tocara un ritmo diferente. Todos teníamos que tocar una figura rítmica precisa que tenía que integrarse a la combinación de los otros....⁽⁸⁾



► UNA FECHA HISTÓRICA

El día 29 de septiembre de 1947, el Carnegie Hall de Nueva York es el escenario de un concierto histórico. La formación de Dizzy Gillespie con Chano Pozo, a quienes se une el bongosero Lorenzo Salán, interpreta sucesivamente *Cool Breeze*, *Relaxin' at Camarillo*, *One Bass Hit*, *Wearness*, *Salt Peanuts*, *Cubano Be-Cubano-Bop*, *Hot House*, *Toccata for Trumpet*, *Oop-Pop-a-Da* y *Things*

to Come⁽⁹⁾, convirtiéndose *Cubano Be-Cubano-Bop* en una de las actas de nacimiento del jazz afrocubano. En la ciudad de Nueva York, a partir de ese momento, la música cubana y el jazz van a circular si no por la misma vía, sí por vías muy próximas.

Gillespie apunta que la colaboración de Pozo fue decisiva para la integración del jazz y de la música cubana, y que el trabajo de éste debe ser considerado como un nuevo punto de partida.

Unas semanas después del gran concierto del Carnegie Hall, el 22 de diciembre, Gillespie y Pozo graban *Cool Breeze*, *Algo bueno* y *Cubano-Be Cubano-Bop* con la voz de Chano⁽¹⁰⁾. Éste último tema resulta aún más portentoso que en el propio concierto: la africanidad explota en todos los rincones de la orquesta, las voces suenan completamente subyugadas por las percusiones y el canto de Chano rubrica una total implicación intertextual buscada tanto por el jazzman Dizzy como por el rumbero Pozo. La escritura de esta parte es producto de la colaboración entre Gillespie, Pozo y George Russell.



Dizzy escribe: “George Russell se encargó de los 24 compases de introducción, yo de la primera exposición del tema por la orquesta y de los 16 compases siguientes. De hecho, escribí también un acorde de transición entre la introducción y el tema, el tema mismo y los 16 compases siguientes, después de los cuales toco un montuno con Chano, solamente conga y trompeta. El montuno... es un motivo de acompañamiento repetitivo, en bucle, que permite a un solista improvisar todo el tiempo que desee. Después, Chano solo se lanzaba a una larga improvisación que desembocaba en un conjunto de voces cantando “Cubano Be... Cubano Bop... Cubano Be... Cubano Bop...Cubano Be... Cubano Bop...”, hasta que Russell dirige a la orquesta hacia el tema principal, enriqueciendo su armonización e incorporando variaciones y contracantos hasta finalizar”⁽¹¹⁾

El 27 de diciembre de 1947 Chano y Diz se presentan juntos de nuevo, ahora en el Town Hall; estrenan dos nuevas composiciones fruto de su colaboración con Gil Fuller que, interpretadas por vez primera, les lle-



NOTAS

⁽¹⁾ *Cab Calloway*. Classic Records 595.

⁽²⁾ *Cab Calloway*. Classic Records 614.

⁽³⁾ *Cab Calloway*. Classic Records 629.

⁽⁴⁾ Entrevista de Diego Iborra, Miami, marzo de 2007.

⁽⁵⁾ Revista *Jazz Hot* nº 496, 1993.

⁽⁶⁾ El catolicismo español permitía a los esclavos africanos conservar sus tambores, a diferencia de la religión anglicana, impuesta a los esclavos enviados a Estados Unidos.

⁽⁷⁾ *Gillespie To Be or not to Bop*, Presses de la Renaissance, París, 1981, pág.303.

⁽⁸⁾ *Gillespie To Be or not to Bop*, Presses de la Renaissance, París, 1981, pág.301.

⁽⁹⁾ *Diz'n Bird at Carnegie Hall* Roost 7 243855 7061 2 7.

⁽¹⁰⁾ *Algo Bueno*, Dizzy Gillespie Big Band, Definitive Records DR2CD 11138.

⁽¹¹⁾ *Gillespie To Be or not to Bop*, Presses de la Renaissance, París, 1981, pág.306.

⁽¹²⁾ Revista *Jazz Hot* nº 496, 1993. Contrariamente a lo hasta ahora dicho, Mario Bauzá afirma en una entrevista publicada en este número de *Jazz Hot* que él escribió *Tanga* en 1940.

⁽¹³⁾ Bobby Sanabria *Remembering Chano Pozo*. 50

años de Manteca. Revista *Salsa* nº 2. La Habana 1997.

⁽¹⁴⁾ *Pleyel Jazz Concert 1948*, BMG 74321 409412.

⁽¹⁵⁾ *Cubop City* Tumbao 102.

⁽¹⁶⁾ “Esa no era mi Orquesta. Fue Gil Fuller quien le dio ese nombre para las grabaciones. Era la Orquesta de Dizzy”. Conversación con James Moody, Jávea (España) 4 de agosto de 2008.

⁽¹⁷⁾ LP *Melodic Revolution*, Alto 703.

⁽¹⁸⁾ Conversación con James Moody, Jávea (España) 4 de agosto de 2008.

⁽¹⁹⁾ *Afro. Dizzy Gillespie*, 1954, Verve Universal Records 31 44170522.

van aún más lejos en el camino de simbiosis entre los dos estilos: *Tin Tin Deo* (desarrollo de una rumba de Pozo llamada *O-Tin-Tine-O*) y, sobre todo, *Manteca*, tema que se constituirá como tercer pilar de la trilogía fundacional del jazz afrocubano tras *Tanga* (Mario Bauzá) ⁽¹²⁾ y *Cubano Be-Cubano Bop*.

“*Manteca* constituye en ejemplo clásico del concepto de mambo al estar construido en líneas musicales dispuestas unas sobre otras. Desde la introducción de las bases y del tumbao de congas hasta la aparición de los riffs a cargo de trompetas y saxos, Chano aporta a Dizzy el marco que permite a la comunidad del jazz aprender lo que era la música afrocubana. Con la complicidad de Gil Fuller, Dizzy enriqueció notablemente los conceptos de Chano consiguiendo una conjunción armónica y melódica más interesante. A partir de series simples de líneas melódicas o de riffs que Chano cantaba a Dizzy, se obtenía un modelo estético de fusión entre el jazz y la música afrocubana. Las grabaciones resultantes, en las que sobresalían los solos de Dizzy y del saxofonista tenor George “Big Nick” Nicholas así como el canto y percusiones de Chano, han influenciado a varias generaciones posteriores de músicos...” ⁽¹³⁾.

Unos días después, el tema *Manteca* se graba junto a otras composiciones -*Ool-Ya-Koo*, *Minor Walk* y *Good Bait* ⁽¹⁰⁾, como avance de la gira por Europa, y en concreto Francia, con Gillespie, Kenny Clarke, Al McKibbin y Chano, que se presentará en París los días 20, 22 y 28 de febrero. A tenor de lo recogido en la prensa, la orquesta causa sorpresa en la crítica y entusiasmo entre el público, según comentaban después Gillespie, Howard Johnson, John Lewis o Al McKibbin. La gira continúa por las ciudades de Lyon y Marsella.

Existe una grabación ⁽¹⁴⁾ del tercer concierto ofrecido en la Sala Pleyel de París. Aunque no es de buena calidad, puede escucharse el brillo de las tumbadoras de Chano particularmente en el tema *Afro Cuban Drum Suite*, un arreglo de *Cubano Be Cubano Bop*, que

incorpora una parte vocal muy afro, diferente a las otras versiones previamente realizadas.

Al regreso de Europa, Chano y Dizzy continúan actuando juntos tanto en Nueva York como en otras ciudades estadounidenses. Existe un buen registro de *Manteca* grabado en Pasadena ⁽¹⁵⁾. El prestigio de Chano crece: reconocidos músicos como Fats Navarro, Tadd Dameron, James Moody ⁽¹⁶⁾, Art Blakey, Ted Stewart... le llaman para acompañarles en sus actuaciones o para grabar.

En agosto de 1948, la orquesta actúa en el Pershing Ball Room de Chicago. Existe una grabación de muy baja calidad con la improvisación de Chano en el tema *Good Bait* y en presencia de Dizzy, Miles Davis, James Moody, Cecil Payne... pero apenas es audible.

En el mismo club, el 26 de septiembre de 1948, se produce otra bella colaboración del bopper con el rumbero. La orquesta de Gillespie invita a Charlie Bird Parker a un concierto que resulta ser excepcional y en el curso del cual tanto Parker como Pozo se superan a sí mismos creando versiones soberbias de *Manteca*, *A Night in Tunisia*, *Algo bueno* y *Cool Breeze*. Por desgracia, esta sesión sólo quedó recogida en una grabación privada.

Las últimas interpretaciones conocidas de Chano se retransmiten por radio los días 2 y 23 de octubre de 1948, desde el Royal Roost de Nueva York. Pozo brilla otra vez en *Manteca* y desvela su última composición: *Guarachi Guaro*. ⁽¹⁷⁾

En diciembre de ese año, la orquesta de Dizzy está de gira. En Virginia cuentan con unos días de descanso ⁽¹⁸⁾ que Chano aprovecha para regresar a Nueva York... El

día 2 de diciembre, Chano Pozo muere asesinado. La desaparición del percusionista no pasa la página del jazz afrocubano para Dizzy aunque tras su desaparición declara que no habría más congueros en sus orquestas. Pero sí buscó un improbable sustituto (Joe Harris, Sabú Martínez) para la grabación de *Guarachi Guaro* ⁽¹⁰⁾. Años después, en 1954, Dizzy contrata a Mongo Santamaría, un hombre del nivel de Chano Pozo, con quien grabó *Caravan* y un tema

inédito, *Con alma*. ⁽¹⁹⁾

Veinte años más tarde, el trompetista retoma *Tanga*, el tema de Bauzá, en un concierto en Los Ángeles: y en 1977, treinta años después del celebrado concierto del Carnegie Hall, Dizzy viaja por vez primera a La Habana para seguir los pasos de Chano Pozo: allí encuentra una nueva generación de músicos (Chucho Valdés, O. Valdés, Paquito D’Rivera, Arturo Sandoval, C. Averoff, C. del Puerto...) que, conocedores de la música de Dizzy, Chano y Bauzá, elaboran desde la isla su propia lectura de la música de jazz afrocubano.

© Traducción: Diego Olmos Gómez

LA COLABORACIÓN DE POZO FUE DECISIVA PARA LA INTEGRACIÓN DEL JAZZ Y DE LA MÚSICA CUBANA

DISCOGRAFÍA

Temas disponibles o donde intervienen Gillespie y Pozo.

- 1947 Charlie Parker & Dizzy Gillespie. *Diz’n Bird at Carnegie Hall*. Roost 57061 2 7. Temas 6 a 15.
- 1947-48 Chano Pozo. *The Cu-Bop Days*, Tumbao TCD308. Temas 1 a 16. (Los cortes 1, 4, 9, 13, 15, 22 son breves entrevistas a Bauzá, Gillespie, Cecil Payne y Machito, así como comentarios del presentador de radio Billy Taylor acerca de Chano Pozo).
- 1947-48 *Algo Bueno*. Dizzy Gillespie Big Band, Definitive Records 11138. Cd 1 Temas 5-12. & Cd 2 Temas 12 a 20.
- 1948 Chano Pozo with Dizzy Gillespie and His Orchestra. *The Real Birth of Cubop*. Tumbao 102.

Muchos de estos discos tienen repeticiones.

