

Boletín 30 RED en



Enero-Abril 2026

PATRIMONIO CULTURAL EN LA MÚSICA



HUMBERTO MÁRQUEZ MUJICA (2026)

EL PATRIMONIO CULTURA EN LA MÚSICA DEL CARIBE . BOLETÍN en RED. *Revista de Patrimonial Cultural*,
Nº 30, Año 7, Etapa 3, Enero-Abril, Pp. 50-59

REVISTA DE PATRIMONIO CULTURAL



PATRIMONIO CULTURAL EN LA MÚSICA DEL CARIBE

DESDE EL ABANICO SEDUCTOR DEL DANZÓN AL
LATIN JAZZ Y EL FILIN

HUMBERTO MÁRQUEZ MUJICA*
VENEZUELA

Siempre se habla de los daños colaterales que, en el caso de la invasión de Cristóbal Colón, trajo consigo tanto genocidio y etnocidio, y aunado a ellos, las enfermedades venéreas, dolencias de variada índole y rasgos de locura, entre otras maldiciones occidentales; fueron para entonces daños colaterales. Pero no todo podía perderse en la guerra, y a pesar del exterminio de las comunidades indígenas, siempre hay algo que no muere, y es la vena cultural, y dentro de la cultura, la música que es universal e inmortal. El patrimonio cultural en la música del Caribe es un crossover de esos aportes de culturas africanas, europeas e indígenas, que se juntaron todas para recrear una nueva historia musical.

Con los africanos llegó el ritmo y por supuesto los tambores, ya estaban aquí las maracas, pitos y flautas, algunas percusiones también, de las etnias nativas, mal llamadas indígenas, porque el tonto de Colón creyó haber llegado a las Indias occidentales, y con esos viajes llegaron instrumentos de cuerdas europeos y se abrió el surco del encuentro, contacto de varias culturas y civilizaciones que irían a derivar en ese exquisito crossover musical. Contaba Alejo Carpentier de una ruta que habría de marcar la historia rítmica del Caribe. La Country dance inglesa llegaría a los bailes de salón franceses, de allí partiría a Haití, su colonia de entonces, y por algún fenómeno demográfico, a raíz unos conflictos sociales con esclavos haitianos, la propia revolución que hizo emigrar a los amos con sus esclavos, y con ellos el sincretismo de bailes de salón franceses con danzas africanas, la country dance inglesa, se nacionalizó en Cuba como contradanza. De ese crisol de herencias africanas, europeas e indígenas, derivaron el danzón, el son cubano y la rumba.

En principio el Danzón, género reconocido como el baile nacional a partir de 1850, es una forma de danza y contradanza europea, trajo con

este baile la posibilidad de bailar en una posición cerrada, generando una forma más de cortejo y de elegancia acompañados por una orquesta que jugaba con el ritmo lento y sabroso, las coqueterías femeninas le daban la nota de color, recomendando el documental “Danzón, Baile Inmortal”, es una pieza imperdible para quienes sigan estas anotaciones, de las curiosidades aprendidas me encantó la coquetería femenina y sus ardidés, al utilizar sus instrumentos de ataque, armas amorosas me suena mejor, el abanico por ejemplo, en las partes dentro del danzón que no se bailaba, el abanico se transformó en un instrumento de coquetería, la dama jugaba con él, con el parejo y con el abanico, mientras se refrescaba, tanto se echaba fresco a ella, como a su compañero, y había hasta un cierto lenguaje en la manipulación del abanico, era como el celular de ahora, porque era la forma de comunicarse cuando las chaperonas no las veían, si ella tenía el abanico y algún joven la estaba invitando a conversar o algo, ellos ponían tres varillas es que a las tres piezas se iban a ver en el salón de al lado, pero si se abanicaban despacito en el pecho era que estaban buscando pretendientes, si no lo hacían era que no. Doña Sara Barriel llega a decir incluso en genial expresión que ¡el abanico habla!... había un movimiento que quería decir te quiero, otro tú me gustas, y así se le iba indicando al caballero distintas cosas que uno le quería transmitir.

Ya cuando llegó el bolero, el trabajo estaba hecho, apretar la cintura y estrechar su cuerpo, en ese balanceo lento, con los cachetes apretados, ahí no quedó abanico vivo, el susurro de amor se apoderaba del alma sin remedio alguno, en los boleros de amor sobraba el llanto, eso quedó para los boleros de la sufridera, ¡que esos son los buenos! La crónica oficial del bolero sentencia que fue el sastre Pepe Sánchez, el creador del bolero en 1883, otros dicen que, en 1885, pero esa es la santa palabra. Confieso que en un momento fui detractor del Pepe, porque prefería a Sindo Garay, pero cuando entendí que fue maestro de Sindo, y que, siendo visitante asiduo de sus familiares, dejaba su guitarra, como quien no quiere la cosa, y Sindo la tocaba en sus



Baile del Danzón

Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-photo/mexico-city-september-22-2018-beautiful>

ausencias, de puro oído, sin saber sabiendo. Y que fue maestro de los grandes de la Trova, que he descubierto en mis investigaciones publicadas en la Revista Épale, y por eso he desistido en mis detracciones, sobre detractores que son varios. Hay un interesante trabajo sobre la evolución del bolero cubano por María Argelia Vizcaíno, pero de pana, no cabe aquí. Pasemos al Son.

El son es parte y hasta inicio de la música popular cubana reseñado por Alejo Carpentier y Odilio Urfe, con el son de la Ma Teodora y su hermana, que eran por cierto dominicanas, y los aportes de Ignacio Piñeiro y Miguel Matamoros, y no olvidemos a María Teresa Vera que fundó y dirigió el Sexteto Occidente, agrupación sonera que junto a ella gozó de gran éxito y popularidad, con Miguelito García en marzo de 1925. Y aquí viene el fenómeno, ellos formaban un acoplado dúo, interprete de canciones y boleros, pero preocupados por el éxito de los sonos, decidieron entrarle al son, y ahí es cuando fundan el sexteto, Miguelito le trae a Ignacio Piñeiro, a quien María Teresa Vera termina dejándole el grupo, porque entendió que lo suyo era la trova. E Ignacio crea el Septeto Nacional.

A todas estas, Orestes López, hermano de

Cachao crea el danzón mambo, una de sus composiciones más célebres, Danzón con Mambo, creada durante su estancia con Arcaño y sus Maravillas, que había fundado el flautista en 1937. En esta pieza, López introdujo variaciones inspiradas en el son al final de los arreglos, creando un nuevo tipo de danzón resaltado por tresistas del oriente cubano y el afinque de las tumbadoras para darle una identidad percusiva.

López lo explicaba el mismo: "Creé otro tipo de danzón con el ritmo del mambo. La primera parte del danzón fue para el clarinete, la segunda para el violín y finalmente la sección de mambo. Introduje el ritmo para enriquecer a los grupos musicales, ya que antes la sección final era muy corta, sin dejar espacio para los solos instrumentales ni para el disfrute de los bailarines. Con el mambo, los bailarines comenzaron a sentir una energía diferente. Esperaban con ansias la sección extendida y mostraban sus mejores movimientos".

Mambo, género musical iniciado por la charanga Arcaño y sus Maravillas a fines de la década de los 30 y luego popularizado en el estilo big band por Pérez Prado. "Se originó como una forma sincopada del danzón, conocida como



danzón-mambo, con una sección final improvisada, que incorporaba los guajeos típicos del son cubano (también conocidos como montunos). Estos guajeos se convirtieron en la esencia del género cuando era interpretado por big bands, que no interpretaban las secciones tradicionales del danzón y se inclinaban por el swing y el jazz. A finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, el mambo se había convertido en una "moda de baile" en México y Estados Unidos cuando su danza asociada se apoderó de la costa este gracias a Pérez Prado, Tito Puente, Tito Rodríguez y otros. A mediados de la década de 1950, un estilo de baile de salón más lento, también derivado del danzón, chachachá, reemplazó al mambo como el género de baile más popular en Norteamérica". Valga decir que su creador Enrique Jorrín se inició como violinista en "Las maravillas".

El flautista Antonio Arcaño, por su parte, en "Todo lo que usted quiso saber sobre el Mambo. Panorama de la música popular cubana" de Giro Radamés describió el mambo de la siguiente manera: "El mambo es una especie de montuno sincopado que posee el encanto rítmico, la informalidad y la elocuencia del pueblo cubano. El pianista ataca el mambo, la flauta lo recoge e improvisa, el violín ejecuta acordes rítmicos en dobles paradas, el contrabajo inserta un tumbao,

el timbalero toca el cencerro, el güiro raspa y toca el ritmo de maracas, la indispensable tumba (tambor de conga) reafirma el tumbao del bajo y fortalece el timbal".

Dejemos por ahora, a nuestro querido Alejo Carpentier, con su cuento de la country dance inglesa, que pasa a los bailes de salón franceses, y por vasos comunicantes de lo real maravilloso, llega a sus colonias en Haití y a la hora del té, llega a Cuba y se transforma en contradanza, llevátela danzón y allá parió bolero. El danzón es un baile, creado por el compositor matancero Miguel Faílde, Las Alturas de Simpson, se escuchó el 1 de enero de 1879 en el Liceo de Matanzas. En tanto que el bolero se ubica su nacimiento en 1883, aunque hay quienes dicen que fue en el 85, con el bolero Tristezas del sastre Pepe Sánchez,



Espacios para el Baile del Danzón

Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-photo/veracruz-mexico-march-06-2023-group>



Bailando Mambo

Fuente: <https://www.aboutespanol.com/el-baile-del-mambo-298231>

pero es otro el objeto de este trabajo, aunque sospecho que el danzón y el son, no dejaron para nadie, porque el espacio se agota. Pero vayamos adonde yo iba, el Jazz latino, que es adonde quiero llegar.

El Jazz latino o Latin Jazz es obviamente la fusión de la música latina, en aquel caso esencialmente cubana, con el jazz, es el comienzo de uno de los crossover más importantes del siglo anterior y de éste que va en curso, hasta las décadas del 30 y 40, la música del caribe y el jazz, cuando se funden el bebop y la música cubana y derivan en cubop, siendo esencialmente parecidas en cuanto a sus inspiraciones e improvisaciones, pero crecían silvestres en sus territorios, hasta que un jovencito de 16 años Prudencio Mario Bauzá Cárdenas, que tocaba el clarinete en la Orquesta Filarmónica de La Habana, viajó en 1927 a Nueva York con la orquesta de Antonio María Romeu, y con el veneno necesario del talento de los espíritus superiores de la música, se maravilló con las big bands de Paul Whiteman, Fletcher Henderson y Tommy Dorsey, y por las revistas musicales de Harlem, por lo que a sus 19 años en 1930 decidió emigrar definitivamente a Estados Unidos. Y se convierte en el principal baluarte de la creación y

completa evolución del Jazz latino o Latin Jazz.

Pero detengámonos a pensar en cómo era el bebop convirtiéndose en cubop. ¿Qué era el bebop? El nuevo estilo y sonido revolucionario, tal como llegó a conocerse (el origen de la palabra "bebop" proviene en parte de un término sin sentido utilizado en el canto scat improvisado), surgió como una ramificación y una reacción a la música swing de las grandes bandas, dominada por ritmos de baile enérgicos. En el bebop, sin embargo, el énfasis rítmico se desplazó del bombo al más sutil hi-hat y al platillo ride, lo que permitió una mayor fluidez rítmica (los bateristas Kenny Clarke y Max Roach fueron los principales impulsores de este nuevo enfoque). En manos de los músicos de bebop, el jazz se volvió más orientado al blues y basado en riffs; y debido a que Parker y Gillespie lograron combinar su suprema habilidad técnica con su conocimiento de teoría musical avanzada, el resultado fue un nuevo tipo de jazz definido por solos extensos y cuyo lenguaje armónico era más denso y rico que nunca. En resumidas cuentas, Mario Bauzá, fue el creador de la nueva tendencia, agregando instrumentos de percusión cubanos al plantel de las bandas de jazz, y fue precisamente el Cubop, esa fusión de armonías de jazz y ritmos latinos,



que establecieron pauta desde los años cuarenta hasta el final de los cincuenta, el sonido que popularizarían “Machito y sus afroclubans jazz”, dirigidos por supuesto, por Mario Bauzá.

Redondeando entonces, podemos decir que, el Latin Jazz, o Jazz latino, es la fusión de la música latina con el jazz, sobre todo la cubana, después del swing jazz de 1920 a 1935, surgió el bebop el estilo musical del jazz que no aguantaba más las big bands por razones económicas, y el bebop buscó salidas y llegaron los cubanos, con la incorporación de la percusión de la isla caribeña. Debo decir que Mario Bauzá fue el gran precursor de todo este movimiento desde la Chick Webb & His Orchestra, con la que estrena sus temas Lona en 1934 y Tanga de 1941, estrenada el 28 de mayo de 1943 en el Club La Conga. Posteriormente apoya sustancialmente a Dizzie Gillespie dándole posada y trabajo, fingiendo estar enfermo para incorporar a Dizzie a la orquesta de Bob Calloway. Y ya en el 48, le lleva a Chano Pozo, año en que componen Manteca, otro de los íconos del Latin Jazz.

También he dicho que Mario Bauzá, es el denominador común, porque luego de su primer viaje en 1927 a Nueva York con la orquesta de Antonio María Romeu, el mismo del danzón, de principios de esta historia, y su encuentro con las big bands de Paul Whiteman, Fletcher Henderson, Tommy Dorsey, y revistas musicales de Harlem, decide regresar en 1930 para quedarse y consagrarse la noche del 11 de Mayo de 1937, cuando en el Savoy Ballroom, aquel memorable local de la avenida Lenox entre las calles 140 y 141 en Harlem Nueva York, se enfrentaron los Reyes del Swing, Chick Webb versus Benny Goodman, ganando la de Webb dirigida precisamente por Bauzá.

El interés por el bebop y el "jazz moderno" entre los jóvenes músicos de jazz creció rápidamente, y pronto Parker y Gillespie se situaron a la vanguardia de una revolución del jazz en la que destacaban los trompetistas Miles Davis y Fats Navarro, los saxofonistas Dexter Gordon, Sonny Stitt y James Moody, y los pianistas Bud Powell y Thelonious Monk.

Mario Bauzá fue de mis últimos entrevistados que a la hora de ir armando un libro

que estoy curando desde hace algunos años debería ser el primero de la lista, por ser el pionero en introducir la percusión cubana en el jazz y ser, en consecuencia, iniciador del Latin Jazz, que él ha preferido llamar Afroclubans Jazz. La reunión ocurrió en su apartamento de Nueva York con la presencia de Rudy Calzado, Chocolate Armenteros y el saxofón de su orquesta Rolandito Briceño, mi amigo venezolano que hizo el contacto. Era el año 92.

En su artículo “Nueva inmersión en el jazz cubano”, Julián Ruesga Bono hace una interesante revisión del jazz cubano que de alguna manera incidió en el jazz original: “Como cuenta Leonardo Acosta, en la Isla se estuvo creando durante varias décadas las bases del latin jazz, principalmente la fusión entre el jazz y el son –y posteriormente el mambo. La radio fortaleció aún más la asimilación de la música norteamericana en Cuba, que superó al disco y a la música impresa en su difusión”.

Aunque no sería hasta la década de 1940, y en Nueva York, cuando los ritmos de baile cubanos se mezclaron con el swing y el bop, dando como resultado algo original y distinto – que es lo que sucede cuando las gentes y sus culturas convergen en lugares nuevos. Los músicos cubanos impregnaron a esa música de una sonoridad tan característica que hoy es posible decir que forma parte de las señas de identidad del país, y de casi todo el Caribe.

Fue con el tema “Tanga”, -sigue diciendo Julián Ruesga-, en 1943, una composición del cubano Mario Bauzá interpretada por su grupo, Machito & His Afro-Cubans, cuando la integración sonora entre el swing y las sensibilidades rítmicas afro-caribeñas tomó consistencia y sentido en los clubes de baile de Nueva York. Pocos años después, en 1947, la colaboración, también en Nueva York, de Dizzy Gillespie y el adrenalínico conguero cubano Chano Pozo, daría paso al cubop, con “Manteca”, “Tin Tin Deo”, “Cubana be, Cubana bop”, “Algo Bueno”, y otros temas que facilitarían el posterior desarrollo estilístico y popularidad de lo que empezó a llamarse de forma más genérica latin jazz. Estas grabaciones se encuentran recogidas en el doble álbum: Dizzy Gillespie: The Complete RCA Victor Recording (RCA Bluebird, 2010). Al poco, entre diciembre de



Mambo popularizado en el estilo big band por Pérez Prado

Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-photo/mexico-city-september-22-2018-beautiful>

1948 y enero de 1949, Charlie Parker colaborará con la banda de Machito y Bauzá en la grabación de algunos temas –pueden escucharse en otro álbum recopilatorio, Charlie Parker & Machito & His Orchestra: The Latin Bird (High Definition Jazz, 2000). Las grabaciones de Machito y sus Afro-Cubanos están recogidas en Machito And His Afro-Cubans: Ritmo Caliente (Proper Records, 2005).

Es importante anotar que, muchos autores resaltaban a Chano Pozo como el adalid del jazz latino, por Manteca que era del 48, en tanto que Tanga de Bauzá fue del 43, pero no solo eso, aparte de descubrir a Ella Fitzgerald, y al propio Gillespie, a quien no solo dio alojamiento, sino que lo incluyó en la orquesta de turno, y además, fue quien trajo a Chano Pozo de Cuba y se lo entregó a Dizzie, para hacer esa maravillosa yunta que convergió en Manteca, en el año 48.

El jazz afrocaribeño, o afrocubano, -sigue diciendo Julián, el latín jazz, cristalizó en Nueva York en un momento histórico, en el que los músicos de jazz redefinían sus raíces musicales, y su razón de ser, a través de un proceso de experimentación que se producía fundamentalmente en Harlem, de la mano de los músicos del bop. Un momento en el que también se consolidaban las señas de identidad de la latinidad neoyorkina, igualmente en Harlem, en el

llamado Harlem Hispano, con la música como una de sus expresiones identitarias más notables. El latín jazz le debe tanto a la intuición creativa de Gillespie y Bauzá como a las comunidades dominicana, puertorriqueña y cubana instaladas en Nueva York que lo hicieron suyo.

AHÍ COMENZÓ EL JALEO

Por su parte, el legendario concierto de la orquesta de Dizzy Gillespie en el Carnegie Hall, con Chano Pozo como estrella invitada, dejó piezas históricas como “Manteca”, “Cubana Be, Cubana bop” y “Algo Bueno”, que no era más que una nueva versión del famoso tema “Wooding You”.

Miguel Iriarte Díaz-Granados acota en Las peripecias del Jazz Latino

Desde luego que la importancia de ese gran concierto no solo estuvo dada en la indudable combinación explosiva de dos grandes talentos improvisativos, dos clowns consumados, dos personalidades tan excepcionales como las de Luciano Pozo y Dizzy Gillespie, unidos en una oportunidad en la que por primera vez aparecía un congucero genial insertado en una orquesta de jazz con el prestigio y la expectativa que generaba el nombre y el trabajo de Gillespie, en el pleno apogeo de sus tesis bopísticas al lado de otro



genio como Charlie Parker; concierto en el que además se había tenido en vilo a todo el Carnegie Hall con un solo de percusión cubana y canto scat afrocubano que había durado media hora, sino porque habían logrado presentar, en síntesis, las tradiciones negras seculares a través de las claves de la percusión afrocubana, concertadas con las concepciones sonoras afroamericanas del Be Bop como corriente musical y conceptual.

Ese mismo año, Arturo Chico O’Farrill, trompetista, compositor y arreglista. De formación musical clásica, llegó a Nueva York en 1948 y trabajó con importantes músicos de jazz como arreglista: Benny Goodman, Machito, Stan Kenton o Count Basie. El productor Norman Granz le encargó la primera pieza extensa de jazz afrocubano, permitiéndole “escribir lo que quisiera” y en 1950, O’Farrill, graba su Afro Cuban Jazz Suite, con la orquesta de Machito y la participación de Charlie Parker, Flip Phillips y Buddy Rich como solistas. Se puede escuchar en, Afro-Cuban Jazz-The Music Of Chico O’Farrill (Edición remasterizada, J. Joes J. Edizioni Musicali, 2018). Como arreglista O’Farrill transformó el sonido de la música latina orquestal. En 1952, con su propia banda, realiza Second Afro-Cuban Jazz Suite, a la que le siguen otros trabajos para diversos músicos: Suite Manteca (1954) y Oro, incienso y mirra (1975) para Dizzy Gillespie; Suite Azteca (1959) para Art Farmer; Three Afro Cuban Jazz Moods (1970) para Clark Terry; Suite Tanga (1992) para Mario Bauzá, y Trumpet Fantasy (1995) para Wynton Marsalis.

Chano había recibido la transmisión del Ékue (tambor sagrado), y era un ireme (bailarín) de respeto, pertenecía al juego Muñanga Efó, el mismo al que pertenece el escritor Tato Quiñones. Chano tocaba, bailaba y entonaba melodías en lucumí.

El sabio cubano Fernando Ortiz escribió: “Chano Pozo fue un revolucionario entre los tambores del jazz, su influjo fue directo, inmediato, eléctrico (...) Por el tambor de Chano Pozo hablaban sus abuelos, pero también hablaba toda Cuba. Debemos recordar su nombre para que no se pierda como el de tantos artistas anónimos que durante siglos han mantenido el arte musical de su genuina cubanía”.

Mientras todo eso ocurría en Ciudad Gótica, en Villa Chica, unos jóvenes libertarios inventaron el Filin. En 1945 visitan a Cuba Sara Vaughn y Billy Holliday, ellos traen un jazz meloso que enamora a la nueva generación de compositores cubanos los cuales lo fusionan con el bolero cubano, crearon una serie armónica diferente donde los músicos interpretaban de acuerdo su sentimiento en ese momento, de acuerdo con su “feeling”, que significa sentimiento en idioma inglés, de ahí sacan el nombre del movimiento musical y lo llaman Filin, una pronunciación en español de “feeling”, los compositores se auto llamaron filineros, lo demás es historia. Cambiaron la forma de componer y cantar. Ellos crearon una trova filinera que se reunía en una casa en el callejón de Hamlet donde vivía Tirso Díaz, papá de Angelito Díaz.

Pero, como nuestro tema es el latin jazz, valga decir que este fue uno de los primeros cuartetos vocales con acompañamiento instrumental, que abordaba el repertorio norteamericano desde el sentimiento cubano, y que fue un vivero de grandes figuras de la música cubana como el propio Méndez, Omara y Frank Emilio Flynn, entre otros.

Francisco Emilio Flynn Rodríguez, más conocido como Frank Emilio, es una de las grandes leyendas del jazz afrocubano y uno de los pioneros de aquella fusión musical en la que estuvo en el mero medio de todo aquel crossover y lo supo aprovechar. Desde su propio nacimiento, ya traía entreveradas las dos culturas en su espíritu. Era hijo de un buzo gringo de origen irlandés y madre cubana, y fue ella quien compró un piano, en el que, siendo ciego desde los 13 años, aprendió a tocar Debussy, Chopin o Bach, y también ritmos autóctonos de Cuba, en especial las danzas de Saumell, Cervantes y Ernesto Lecuona.

En los 40, Frank Emilio tocaba el piano en Loquivambia Swing y fue también pianista de la mayoría de los integrantes del Filin, aparte de ser asiduo del local nocturno La Zorra y el Cuervo, sitio de jazz por excelencia de La Habana. Fue cofundador del Club Cubano De Jazz, y productor de las grandes Jam Sessions, en ese local, y también fundó el Quinteto Instrumental de Música Moderna, en 1958, que interpretará aquel



Mario Bauzá precursor del Latin Jazz

Fuente: <https://www.desmemoriados.com/>

clásico "Blues in cha", del notable binomio de Giraldo Piloto y Alberto Vera, del cual hablaremos más adelante, y por supuesto, sus composiciones, el famoso Mondongo, sandunga y gandinga, o Midnight theme y Zapateo cubano, entre otros.

Cuenta Marta Valdez: "Ese fue el caso de mi amigo Piloto. La gran ilusión, tanto suya como de otros músicos como Guillermo Barreto y el propio Frank Emilio, era consolidar, más allá de su pequeño círculo de amigos y colegas, la idea de un jazz cubano, un trabajo jazzístico a partir de temas nuestros, ya conocidos o de nueva creación. Un grupo de afines, comandados por Frank Emilio, se había integrado con Papito Hernández en el bajo, Guillermo Barreto en la batería y las pailas, Tata Güines en las tumbadoras y Gustavo Tamayo en el güiro. Nacía el Quinteto Instrumental de Música Moderna, nada vinculado a nociones de mercado pero sí a punto de grabar en un estudio privado donde una pieza de Piloto y Vera formaría parte del programa previsto..."

Hay quién dice, que no vamos a nombrar porque no se trata de polemizar, que "El jazz latino o "latin jazz" se originó a finales de los años 40 cuando Dizzy Gillespie y Stan Kenton comenzaron a combinar el ritmo y la estructura de la música afro-cubana, ejemplificada por Machito y sus Afro-Cubans, con instrumentaciones más cercanas al jazz... Pero ya Stan Kenton había tocado Tabú "taboo" de la cubana Margarita Lecuona. Compositora cubana, prima lejana de Ernesto y Ernestina Lecuona. Entre sus muchas composiciones a principios de la década de 1940 se encuentran "Tabú" y "Babalú". "Tabú" ganó popularidad cuando fue cantado por Arthur Lyman y Les Baxter mientras que "Babalú" tuvo éxito con la cantante Desi Arnaz .

Según algunos, Margarita Lecuona escribió "Tabú" inspirándose en un antiguo esclavo, muy viejo, que conoció de niña y que le narraba cuentos. La propia compositora, sin embargo, se encargó de desmentir esa bonita explicación: "Nada de historias. Surgió, como todas mis



canciones, porque sí, sin estímulos, ni anécdota interesante, ni nada". Contó también que tras componerla, guardó silencio por largo tiempo, cerca de cuatro años que según ella, fueron los más oscuros de su vida. El motivo: "un noviazgo, un matrimonio, un divorcio".

EL FILIN

La bohemia es el caldo de cultivo de los movimientos musicales del Caribe y sus alrededores, así sucedió con el Filin, un movimiento musical de La Habana, de finales de los 40, creado por músicos que se reunían a descargar en casa de Tirso Díaz en el Callejón de Hamel, rompiendo sutilmente con la trova tradicional, imbuyendo sus creaciones de una nueva emoción al cantar, un nuevo sentimiento, de ahí la castellanización de feeling, y una marcada influencia del jazz estadounidense en general, y una particular inspiración en la forma de cantar de Ella Fitzgerald y Sarah Vaughan.

El Callejón de Hamel era un estado de rumba permanente. Me contó Elena Burke, en el 88, en su casa de La Habana, al son de una botella de Ron Patricruao que nos tomamos enterita; que la primera vez que fue a casa de Angelito Díaz, (hijo de Tirso), estuvieron cantando hasta las 6 de la mañana, y ella era la única mujer esa noche: "Ese fue el primer día que yo entré en conexión con el feelling. Estaba César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Justo Puente, Luis Yáñez, Eligio Valera, Angelito Díaz y su papá Tirso, que también era trovador..."

Ela Calvo, me contaba, que ella era una muchachita y que para ese entonces se montaban en su filin porque allá iban a parar todos los filineros. José Antonio Méndez se la pasaba allá, el que iba menos era César Portillo de la Luz. Allí comenzó con "Los Muchachos del Filin", Armando Guerrero, Armando Peñalver, Pablo Reyes, Jorge Masó, y al guitarrista Roberto Guyún, quien la acompañó durante un largo rato de su vida artística. También la acompañaron Juanito Martínez y menos pero también, Martín Rojas, el ciego maravilloso como lo recuerda con cariño.

Mejor que lo resuma César Portillo de la Luz, el sargento Malacara, como le decía Elena: "La música que se conoce con el sello filin representó lo más avanzado del momento.

Fuimos una generación marcada por el impresionismo, el jazz, el romanticismo. Todas esas fuentes alimentaron nuestro pensamiento artístico-musical. Creamos entonces una nueva corriente estilística en la canción cubana."

Luis Yáñez, César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Niño Rivera, Níco Rojas, Elena Burke, Froilán Amézaga, Rosendo Ruiz hijo, Aida Diestro, Frank Emilio

El feeling o filin en español fue un movimiento, tal vez una corriente como algunos le han llamado o simplemente una forma de cantar boleros con sentimientos, en inspiración de jazz.



Callejón Hamel en La Habana

Fuente: <https://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/>