



Puerto Rico en el jazz. Por Julián Ruesga Bono



Puerto Rico es una isla del Mar Caribe, situada a unos 1300 kilómetros al norte de la costa de Venezuela. Tiene una superficie territorial de 8.896 km² y una población de casi 3'7 millones de personas en 2013, –aunque en Estados Unidos hay ahora un millón más de puertorriqueños que en la isla, 4'9 millones en 2011. Puerto Rico es oficialmente un Estado libre asociado a los Estados Unidos de Norteamérica, un territorio no incorporado, con estatus de autogobierno. Hay que señalar que Puerto Rico fue ocupada militarmente por EUA en 1898 durante la Guerra hispano-estadounidense y en abril de 1899, por el Tratado de París, fue cedida por España a Estados Unidos, junto a los territorios de Cuba, Filipinas y Guam.

Los puertorriqueños son ciudadanos estadounidenses desde 1917, cuando el 2 de Marzo el Congreso de Estados Unidos aprobó la Ley Jones. La promulgación de esta Ley abrió las puertas a los

puertorriqueños de todas las clases sociales para emigrar a los EUA y dio comienzo a un éxodo que aún continúa. Para 1920, había casi 12.000 puertorriqueños en EUA. En la década de los años '30 su número creció a 53.000 y en la de 1940 había 70.000, la mayor parte de ellos en la ciudad de Nueva York. De 1945 a 1974, más de medio millón se radicaron en EUA y del 2000 al 2010, el número de personas emigradas giró en torno a las 450.000. En 2011 y 2012, fueron 55.000 residentes los que emigraron de Puerto Rico a Estados Unidos cada año, según la Encuesta sobre la Comunidad de la Oficina del Censo del Instituto de Estadística de Puerto Rico.

Dos meses después de promulgarse la Ley Jones, en Mayo de 1917, se aprobó la Ley de Servicio Selectivo, que permitía al gobierno de EUA el reclutamiento de soldados en Puerto Rico. Estados Unidos había entrado en la Primera Guerra Mundial en Abril de ese año y unos 18.000 soldados puertorriqueños fueron reclutados por las fuerzas armadas estadounidenses. Justo en el mes de Mayo apareció en la ciudad de San Juan, capital de Puerto Rico, el músico afronorteamericano James "Reese" Europe, buscando músicos de color que supieran leer partituras. Europe era teniente del ejército estadounidense y estaba encargado de organizar la banda de música de lo que más tarde sería el Regimiento de Infantería 369, una unidad formada sólo por soldados negros. Debido a las políticas raciales del ejército estadounidense estaba prohibida la mezcla de blancos y negros en la tropa, por lo que existían regimientos segregados, sólo de soldados negros.



Los Harlem Hell Fighters viajando entre dos continentes.

En la vida civil, James Reese Europe, era músico y dirigía en Nueva York la Europe's Society Orchestra, la banda de ragtime más importante radicada en Nueva York, con la que había realizado algunas grabaciones fonográficas en 1913. Europe fue también responsable del primer concierto de música afronorteamericana ofrecido en el Carnegie Hall de Nueva York en 1914, con 125 instrumentistas en el escenario (Carles, Clergeat, Comolli 1995: 381). En la Europe's Society Orchestra también estaba Noble Sissle, compositor, cantante y violinista. Cuando Estados Unidos entró en la guerra, ambos se alistaron en el ejército y los mandos de su regimiento le encargaron a James Europe formar una banda de música que estuviera a la altura de las que él había dirigido en Nueva York. Ante la dificultad de encontrar músicos en Harlem que se alistasen en el ejército –la paga no era muy alta e ir a la guerra no era una perspectiva muy agradable– marchó a Puerto Rico para buscar los músicos necesarios. En San Juan reclutó a

más de la mitad de la banda, dieciocho de los treinta y dos músicos eran puertorriqueños, todos ellos intérpretes con una alta cualificación que tocaban varios instrumentos y pertenecientes a la Banda Municipal de San Juan.

Los músicos-soldados puertorriqueños tenían entre 18 y 21 años cuando llegaron a Nueva York. Allí se encontraron con sus compañeros de banda norteamericanos, todos músicos instalados en la escena musical negra de Harlem. Una vez en Francia se les empezó a llamar Hell Fighters (luchadores del infierno) por su heroicidad en el campo de batalla. En lo musical sobresalieron por su excelente técnica instrumental y la garra de su música. Los [Hell Fighters](#) tocaban en todas las ciudades que visitaban. Entre el 12 de febrero y el 19 de marzo de 1918 tocaron en 25 ciudades francesas. Su música era todavía ragtime, arreglado para marchar; no era exactamente jazz, a nadie se le permitía improvisar, pero era una música sincopada llena de elementos del jazz inicial y proporcionaba a la audiencia, según crónicas de la época, "una emoción rítmica que ninguna otra banda llegó a igualar en aquel momento".



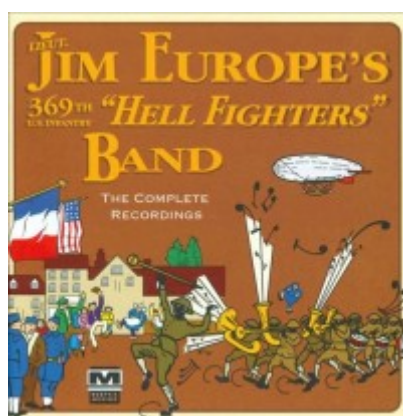
La banda de James Reese Europe entreteniendo a pacientes y personal sanitario del Hospital Número 5 de la Cruz Roja Americana en Paris (1919).

Hay una anécdota, reflejada en diferentes crónicas, que da una idea de la acogida de su música en Francia. Remite a un concierto en los Campos Elíseos de París, con motivo de una conferencia de los mandos de los países aliados, en el que participaron los Hell Fighters junto a bandas militares de otros países. El éxito de su interpretación fue abrumador. Los músicos de la banda de la Guardia Republicana francesa quedaron tan impresionados que pidieron a Europe sus orquestaciones para intentar imitar su sonido. Al no conseguir su sonoridad insistieron en revisar sus instrumentos, no podían creer que los sonidos que habían escuchado se pudieran obtener a través de instrumentos normales y corrientes. Europe les explicó que la diferencia no dependía de peculiaridades de los instrumentos, sino de la forma en que los tocaban. Relataba así la experiencia a un periodista:

Antes de haber tocado dos números la audiencia perdió el control. Habíamos conquistado París. El general Bliss y los altos oficiales franceses que habían ido a escucharnos insistían para que nos quedáramos en París, y allí estuvimos durante ocho semanas. Allí donde dábamos un concierto había un tumulto, pero el momento supremo llegó en los jardines de las Tullerías, donde dimos un concierto conjunto con las más grandes bandas del mundo: la de los Granaderos Británicos, la de la Garde Républicaine y la Banda Real Italiana. La mía, por supuesto, no se podía comparar con ninguna de estas, pero la gente (y era una multitud como yo no había visto en ningún sitio del mundo) las abandonó para venir a escucharnos. Tocamos para unas 50 000 personas como poco, y si hubiéramos querido estaríamos aun tocando. (Southern, 2001: 371)

De todas las bandas negras del ejercito norteamericano, la dirigida por James Reese Europe fue la que acaparó los mayores

elogios, también la más conocida, tanto en Estados Unidos como en Europa. A su vuelta, tras el armisticio, el *New York Times* los presentó como la mejor banda militar del mundo. En febrero de 1919 desfilaron en Nueva York y después realizaron una extensa gira de actuaciones por todo el país. Del 3 de marzo al 7 de mayo de 1919 el sello Pathé Freres Phonograph Company of Brooklyn grabó la mayor parte de su repertorio, 23 temas, entre los que figuraban piezas como “The Darktown Strutter’s Ball”, “Ja-Da” y clásicos de W.C. Handy como “St. Louis Blues”, “[Memphis Blues](#)” y “Hesitating Blues”. Una de las piezas grabadas, una composición de Europe escrita durante su convalecencia en un hospital francés durante la guerra, “On Patrol In No Man’s Land”, fue un éxito en aquel momento. Todos los músicos puertorriqueños participaron en las grabaciones de los Harlem Hell Fighters. James Reese Europe murió durante la gira, en el transcurso de una pelea con otro músico de la banda.



Además del violinista-cantante Noble Sissle, entre los músicos norteamericanos de los Hell Fighters estaban el trombonista Herb Flemming y el trompetista Russell Smith. Tras la guerra Flemming, que tenía solo diecinueve años, desarrolló una larga carrera tocando con Earl Hines, Fats Waller, Benny Carter, Duke Ellington, Louis Armstrong y Tommy Dorsey. Russell Smith también tuvo una importante y prolongada vida como músico profesional y la carrera profesional de Noble Sissle ha sido la más conocida. Después de la guerra, a través de sus compañeros norteamericanos y a la buena reputación que habían

adquirido como músicos, muchos veteranos puertorriqueños de la banda pasaron a tocar en bandas de jazz neoyorquinas o en las orquestas de los espectáculos musicales de Broadway, con las que volverían a Europa de gira en la década de los 20 y 30.

La inauguración de la famosa sala Savoy Ballroom, en el barrio de Harlem de Nueva York, da una idea de la presencia de los músicos puertorriqueños en la escena jazzística neoyorquina en las década de los 20 y 30. Cuando en marzo de 1926 se inauguró el Savoy Ballroom, la fiesta de inauguración contó con tres grandes bandas: los Savoy Bearcats dirigida por Leon Abbey, la Royal Flush Orchestra de Fess Williams y la banda de Fletcher Henderson. En las tres bandas tocaban músicos puertorriqueños. Rafael Escudero y Fernando Arbello estaban en la banda de Fletcher Henderson, Carmelo Jarí con los Bearcats y Gregorio Félix tocaba en la banda de Fess Williams. De todos ellos, Rafael Escudero (1891-1970) era el más veterano. Llegó a Estados Unidos a la edad de 21 años en 1912, antes de la Primera Guerra Mundial y de la aprobación de la ley Jones. Formó parte de las orquestas de Fletcher Henderson, Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Don Redman, W.C. Handy, Bessie Smith y participó en los grupos McKinney's Cotton Pickers y The Bostonians. Otro de los músicos, Fernando Arbello (1902-1970) era trombonista y tenía experiencia con la tuba y la trompeta. Arbello tocó y grabó con varias de las grandes bandas de la época: Jimmie Lunceford, Fletcher Henderson, Claude Hopkins y Chick Webb, además de tocar con Fats Waller, Roy Eldridge y Rex Stewart. Carmelo Jejo Jarí (1894-1939) era clarinetista, saxofonista y compositor. También tocó y grabó con las bandas de Fletcher Henderson y Clarence Williams, y participó junto a otros músicos puertorriqueños en el famoso espectáculo *Blackbirds*, dirigido por el productor y empresario de Broadway, Lew Leslie. Por último, Gregorio Félix Delgado (1886-1965), participó entre 1924 y 1938 en una quincena de sesiones de grabación tocando varios instrumentos, entre ellos clarinete, saxofón alto y tenor y timbales (Basilio Serrano, 2007).

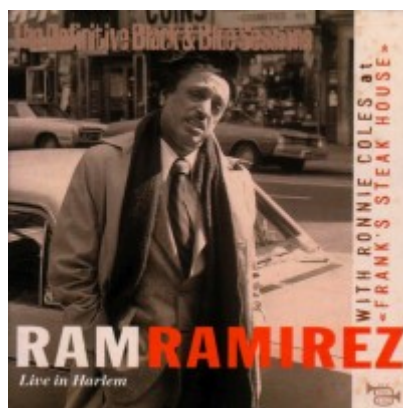


Del grupo de músicos puertorriqueños que integraron los Hell Fighters, Rafael Hernández (1891-1965), ha sido el más conocido debido a su trabajo como compositor. Era trombonista y además tocaba el violín. Después de dejar el ejército pasó por varios grupos de jazz. Trabajó de arreglista y orquestador para Don Redman y Fletcher Henderson y durante un tiempo se unió a la banda de C. Luckyeth (Luckey) Roberts. Más tarde residió en Cuba y, finalmente, se instaló en México donde desarrolló buena parte de su vida profesional. Hernández fue un músico muy versátil y hoy está considerado uno de los compositores de canciones y boleros más importante del siglo xx en América Latina (Glasser 1995: 70). Otro músico sobresaliente que formó parte de los Hell Fighters fue Rafael Duchesne Nieves (1890-1958). Tocaba el clarinete solista y el saxo tenor, trabajó durante un tiempo con Noble Sissle y participó en varias de sus grabaciones. También tocó junto a Sidney Bechet en Europa y composiciones suyas fueron interpretadas y grabadas por Chico O'Farrill y Xavier Cugat.

Además de los músicos que pasaron por los Hell Fighters, otros músicos puertorriqueños trabajaron en la escena neoyorquina de jazz. Para principio de los años veinte del siglo XX, Nueva York, ya era el lugar fundamental del negocio de la música popular, el destino obligado para todos los músicos interesados en incorporarse al mercado que emergía alrededor de la cultura de masas estadounidense. En las décadas de los '20 y '30 se produjo una importante migración de músicos de Cuba, Puerto Rico, Panamá y República Dominicana a la ciudad

de Nueva York. Dada su función subalterna, es frecuente que en los debates y crónicas sobre la participación de músicos latinos en el desarrollo del primer jazz se ignore la presencia de los músicos puertorriqueños y queden difuminados tras el protagonismo de los líderes de banda norteamericanos. Los músicos puertorriqueños, como los caribeños en general, eran buscados por su versatilidad y calidad instrumental, además de su habilidad en la lectura de música.

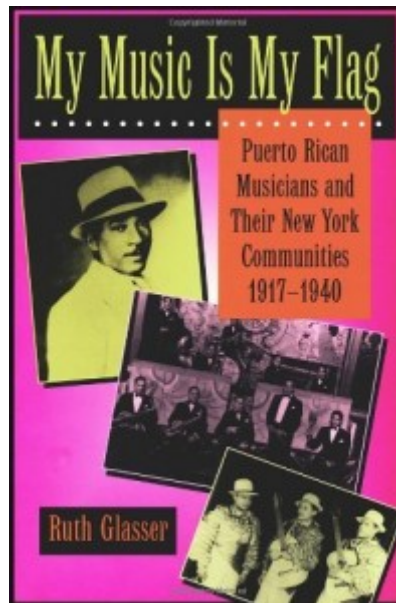
El caso de Moncho Usera (1904-1972) sirve de ejemplo. Usera era un músico muy competente que tocaba piano, flauta, clarinete y saxofón. Después de una corta estancia en Nueva York, se matriculó en 1925 en la École Normale de Musique de Paris. A diferencia de la mayoría de sus compatriotas, Moncho Usera entró en la escena del jazz en Europa, en París, cuando se unió a la orquesta del musical afronorteamericano *Blackbirds* de Lew Leslie. En 1928 viajó a través de Europa con el musical y también realizó algunas grabaciones. En 1929, cuando regresó a Nueva York, se unió a la orquesta de Noble Sissle. Su trabajo como arreglista ha sido fundamental en la cancionística puertorriqueña (Basilio Serrano, 2007).



Otro músico destacado es el pianista [Rogelio "Ram" Ramírez](#) (1913-1994). Se trasladó a Nueva York con su familia en 1920, cuando tenía 7 años, y vivió entre la comunidad puertorriqueña y la negra norteamericana de Harlem. A [Ram Ramírez](#) se le conoce principalmente como compositor de la canción "Lover Man", un clásico del jazz moderno, que Billie Holiday grabó y popularizó. Tocó con muchos de los músicos de jazz más

importantes de la época: Ella Fitzgerald, Frankie Newton, Hot Lips Page, Charlie Barnet, John Kirby, Sid Catlett, Miles Davis, Eddie Lockjaw Davis, T-Bone Walker, entre muchos otros. La actividad profesional de Ram Ramírez fue muy productiva. En los años 40 organizó su propio trío junto a Jimmy Shirley (guitarra) y Al Hall (batería), aunque los discos lanzados como líder de grupo no fueron muchos.

De todos los músicos puertorriqueños de la primera mitad del siglo XX, el trombonista Juan Tizol (1900-1984) es el más conocido por su brillante y destacado trabajo en la banda de Duke Ellington. Llegó a Washington hacia 1920 como miembro de la orquesta de Marie Lucas, con la que trabajó en el Howard Theatre en Washington, tocando en los espectáculos musicales y en las películas mudas que se programaban. Su quehacer en como músico de plantilla en este teatro también incluía tocar en pequeños grupos de jazz y música para vodevil en el circuito de locales pertenecientes a la asociación de músicos de color t.o.b.a. Allí conoció a Duke Ellington con el que trabajó en dos periodos, 1929-1944 y 1951-1960. En el intermedio tocó con la orquesta de Harry James. Después de dejar la banda de Ellington, en 1960, trabajó en las orquestas de Nelson Riddle y en la de Frank Sinatra. Algunas de sus composiciones son clásicos del repertorio ellingtoniano y estándares del jazz en general: "Caravan", "Moonlight Fiesta", "Conga Brava" y "Perdido", entre otras, son de su autoría. Ya en 1976 "Caravan" alcanzó la cifra de mil versiones discográficas diferentes registradas.



La migración puertorriqueña fue simultánea a la gran migración afronorteamericana desde los estados del sur al noreste industrial. Ruth Glasser, en su libro *My music is my flag*^[1], narra como los músicos puertorriqueños se enfrentaron a las dificultades y obstáculos que encontraron, su adaptación a una nueva cultura y escala de valores diferentes a los suyos. Al igual que toda la inmigración caribeña de la época, se toparon con una sociedad muy marcada por las diferencias raciales y étnicas. El cartel: “No perros, no negros, no hispanos” en muchos edificios de Manhattan, da una idea de la realidad racista con la que tenían que lidiar diariamente. Por otro lado, tuvieron que convivir con la comunidad negra norteamericana que habitaba Harlem, con una forma de vida muy diferente a la puertorriqueña, y a la vez con un mundo blanco que veía a todas las personas de color como esencialmente iguales (Glasser 1995: 73).

A lo largo de la década de los años 30 la comunidad puertorriqueña fue desarrollando una extensa infraestructura que hizo posible una vida cultural y musical propia –con clubes sociales, salones de baile, teatros, cabarets y emisoras de radio-, en contacto con el mundo musical blanco-sajón y el afronorteamericano, que se ha demostrado de gran importancia en la configuración de lo que llegaría a ser el jazz latino. A inicios de los años ‘40 los ritmos latinos se

estaban convirtiendo en parte de la estructura musical norteamericana. Lo que se dio en llamar “música tropical” se popularizó en los Estados Unidos, y desde allí se difundió a Europa y al resto de América continental. Las salas de fiesta, igual que las producciones musicales de Broadway y el cine de Hollywood, fueron dando cabida a la música afro-latina de la mano de bandas como la de [Augusto Coen](#) y sus Boricuas, la dirigida por el puertorriqueño [Noro Morales](#), la del cubano Don Azpiazu y las lideradas por los catalanes Enric Madriguera y Xavier Cugat[2]. La presencia de los músicos boricuas en estas bandas fue fundamental para la generalización de lo caribeño en la música popular norteamericana. Estos músicos podrían no haber tenido ningún efecto en el jazz a largo plazo si hubiesen sido individuos aislados, pero formaban parte de la comunidad migrante hispana –en su mayoría puertorriqueña- que se establecieron en lo que hoy se conoce como el Harlem Hispano, o El Barrio. Allí se configuró una comunidad cultural con identidad propia y reconocible que facilitó que lo que podría haber sido una pasajera moda de lo latino, se convirtiera en algo de mucho más peso, una seña de identidad, que finalmente transformó el jazz de una manera que todavía no está plenamente reconocida.

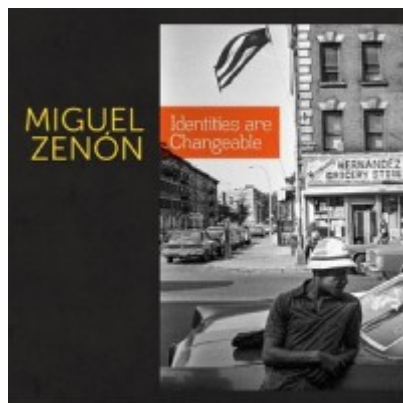


A finales de 1947 se dio un acontecimiento importante: la sala de baile Palladium se dedicó a la música latina. Ubicada en el corazón de Manhathan, en la calle 53 y Broadway, a doscientos

metros del Radio City Music Hall, y a trescientos del Carnegie Hall, (y “a una cuadra del Birdland, meca del jazz” –como apostilla Leonardo Acosta). El Palladium sería, desde finales de los ‘40 y durante la década de los ‘50, la Meca de la música latina en Nueva York. De las tres bandas asiduas del Palladium, dos eran dirigidas por puertorriqueños: la de [Tito Puente](#) y la de Tito Rodríguez, la tercera era la de Machito y sus AfroCubanos dirigida por Mario Bauzá (Rondón 2006: 27) con una numerosa presencia de músicos puertorriqueños. Escribe Ángel Quintero Rivera que estas bandas transformaron la sonoridad “tropical” convirtiéndola en el más elaborado desarrollo de la expresión musical de los migrantes “latinos” en Nueva York, supieron recuperar su protagonismo rítmico, y le dieron un sentido identitario propio que la situaba más allá del amigable y exótico “otro latino” construido desde la cultura angloamericana (Quintero 1998: 167-168). Mario Bauzá venía trabajando desde 1942 con elementos jazzísticos y afrocubanos –desde la grabación de “[Tanga](#)” con Machito y sus Afro-Cubanos-, ponderando la integración de la sección rítmica básica del jazz con la polirritmia afrocaribeña [\[3\]](#).

Fue también en torno a 1947 cuando se produjo el encuentro de Dizzy Gillespie con Chano Pozo a través de Mario Bauzá [\[4\]](#) y la aparición de lo que se denominó cu-bop –la integración estilística entre el swing, el be-bop y las sensibilidades rítmicas afro-caribeñas. El jazz latino fraguó como género en la interrelación de todos estos elementos. Se ha dicho que el cu-bop apareció justo en un momento histórico en que el jazz redefinía sus raíces y su razón de ser, a través de un proceso de experimentación que se producía fundamentalmente en Harlem, pero se ha dicho poco –en las monografías jazzísticas- que también en este momento se consolidaban las señas de identidad de la latinidad neoyorkina, también en Harlem, y la música era una de sus configuraciones expresivas más importante. El cu-bop le debe tanto a la intuición creativa de Gillespie como a la presencia puertorriqueña y cubana en Nueva York y al trabajo continuado de sus músicos desde la década de los años

'20. La música afrocubana en manos de Dizzy Gillespie africanizó el jazz y el jazz en manos de Tito Puente, Mario Bauzá y muchos músicos que los antecedieron jazzificaron la música afrocaribeña.



Cuando Chano Pozo murió asesinado en Nueva York, en 1948, el percusionista puertorriqueño Sabú Martínez lo sustituyó en la banda de Gillespie. En las siguientes décadas, las percusiones afrocaribeñas fueron ampliando su presencia en la música popular norteamericana y los percusionistas puertorriqueños ocuparán un lugar destacado en las bandas. Trabajarán en contextos latinos y jazzísticos simultáneamente, desarrollando su trabajo entre el jazz, la salsa [\[5\]](#) y el jazz latino. La nómina de percusionistas puertorriqueños es larga y variada, Ray Barreto, José Mangual, [Milton Cardona](#), Steve Berrios, Samy Figueroa, Nicky Marrero, Cachete Maldonado, Manolo Badrena, Jimmy Rivera, Bobby Sanabria, [Giovanni Hidalgo](#), Ralph Irizarry, Pablo Rosario, [John Santos](#), Johnny Almendra, Richie Flores, Paoli Mejías, ...

La presencia puertorriqueña en el jazz fue mucho más intensa y numerosa en la segunda mitad del siglo XX y ha ido en aumento en lo que va del XXI. Tanto músicos descendientes de la migración puertorriqueña nacidos en EUA como músicos nacidos en Puerto Rico. Desde la década de los '50 la lista de jazzistas puertorriqueños es tan larga que merece un capítulo aparte. Además de los percusionistas nombrados más arriba cabe destacar músicos como Charlie y [Eddie Palmieri](#), Hilton Ruiz, [Eddie Gómez](#), Dave Valentin, Edsel Gómez, Fort Apache, [Carli](#)

[Muñoz](#), Giovanni Hidalgo, Papo Vázquez, [William Cepeda](#), Humberto Ramírez, Néstor Torrez, [Andy y Jerry González](#), David Sánchez, Charlie Sepulveda, Nestor Torres, Jorge Laboy, Cachete Maldonado, Batacumbele, [Brenda Hopkins Miranda](#), Miguel Zenón, Aldemar Valentín, entre muchos otros. La discografía que sigue es sólo una corta muestra.



Discografía Jazz Puerto Rico

- **Batacumbele** – *Afro Caribbean Jazz*. Montuno, 1994.
- **Bob Mintzer, Giovanni Hidalgo, Andy Gonzalez, David Chesky, Randy Brecker** – *The Body Acoustic*. Chesky records, 2004.
- **Bobby Sanabria** – *Bobby Sanabria & iQuarteto Ache!*. Khaeon, 2004.
- **Brenda Hopkins Miranda** – *Aeropiano*. BHM Music, 2014.
- **Carli Muñoz / Eddie Gomez** – *Both Sides Now*. Pelosenel, 2003.
- **Cachete Maldonado** – *Cachete Maldonado & Los Majaderos*. SMG, 2003.
- **Charlie Sepulveda** – *Sepulveda Boulevard*. Turnaround Records, 2009.
- **Eddie Cano** – *A Taste Of Cano*. Palladium, 1989.
- **David Sánchez** – *Cultural survival*. Concord Picante, 2008.
- **Eddie Gómez / Iñaki Sandoval / Billy Hart** – *Miracielos*. BeByNe, 2011.
- **Eddie Palmieri** – *Listen here!*. Concord Records, 2005.
- **Fletcher Henderson** – *A Study In Frustration*. The

- Fletcher Henderson Story*. Columbia Legacy, 1994.
- **Giovanni Hidalgo** – *Hands of Rhythm*. RMM, 1997.
 - **Hilton Ruiz** – *Heroes*. Telark, 1994.
 - **Humberto Ramírez & Giovanni Hidalgo** – *Best Friends*. Connector Records, 2010.
 - **James Reese Europe** – *James Reese Europe*. IAJRC Records, 1999.
 - **Jerry Gonzalez & The Fort Apache Band** – *The River Is Deep*. ENJA, 1982.
 - **Jerry González** – *...y los piratas del flamenco*. Lola records/Sunny Side, 2004.
 - **Miguel Zenón & The Rhythm Collective** – *Oye, Live in Puerto Rico*. Prico, 2013.
 - **Milton Cardona** – *Bembé*. American Clave, 1985.
 - **John Santos/Omar Sosa** – *Nfumbe for the Unseen*. Otá Records, 2004.
 - **Paoli Mejias** – *Jazzambia*. INDYS, 2008.
 - **Papo Vázquez-Pirates and Troubadours** – *Carnival in San Juan*. CuBop records, 1999.
 - **Pedro Bermudez** – *No Limits*. Luizama Music, 2010.
 - **Pedro Guzmán** – *Ji'baro Jazz*. Poligram, 1991.
 - **Ralph Irizarry & Timbalaye** – *Best Kept Secret*. Shanachie, 2000.
 - **Ray Barretto and New World Spirit** – *Contact!*. Blue Note Records, 1997.
 - **Ray Mantilla Space Station** – *Hands of Fire*. Red Recod, 1984.
 - **Steve Berrios and Son Bacheche** – *First World*. Milestone, 1995.
 - **Tito Puente** – Royal T. Concord Picante, 1993.
 - **William Cepeda's International Quintet** – *Unity*. Casabe, 2007.

Bibliografía (para conocerlo mejor)

- Acosta, Leonardo. "El impacto de 1898 en la música del Caribe.: Cuba y Puerto Rico" en *Otra visión de la música*

popular cubana. Letras cubanas, La Habana, 2004.

- Carles, Philippe; Clergeat, André; Comolli, Jean-Louis. *Diccionario del Jazz*. Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995.
- Chediak, Nat. *Diccionario de Jazz Latino*. Fundación Autor, Madrid, 1998.
- Glasser, Ruth. *My music is my flag*. University of California Press. Los Angeles, 1995.
- Quintero Rivera, Ángel G. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música popular*. Siglo XXI editores, México DF, 1998.
- Rondón, Cesar Miguel. *El libro de la salsa*. Ediciones B, Barcelona, 2006.
- Serrano, Basilio. "Puerto Rican musicians of the Harlem Renaissance" en *Centro Journal*, vol. XIX, núm. 2, 2007, pp. 94-119, The City University of New York. New York, Estados Unidos. 14/3/15 en http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37719206target=_blankrel=nofollow
- Southern, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid, Akal, 2001.
- Tejeda, Dario. "El jazz y la música caribeña", en Julián Ruesga coordinador, [*Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*](#). CulturArts Música, Valencia, 2015.

Web's:

- Herencia Latina <http://www.herencialatina.com/index.html>
- Puerto Rico Jazz <http://prjazz.blogspot.com.es>
- Latin Beat Magazine <http://www.latinbeatmagazine.com/index.html>

Notas:

[1] Investigación sobre la presencia de músicos puertorriqueños en la comunidad de inmigrantes de Puerto Rico en Nueva York entre 1917 y 1940 y su música como seña de identidad.

[2] Las orquestas de Madriguera y Cugat, habían adaptado la fuerza y la complejidad rítmica de la música afrocaribeña al gusto del público medio norteamericano. Igualmente el tratamiento musical de Hollywood en sus exóticos filmes de tema latino.

[3] En la música afrocaribeña la percusión no es sólo acompañamiento rítmico. Los instrumentos percutidos pueden ser autosuficientes y constituir un conjunto de voces que desarrollan un discurso polirrítmico. La expresividad melódica en la tradición musical africana con frecuencia supedita la melodía al acompañamiento de los ritmos.

[4] Bauzá había llegado a Nueva York en 1930 como trompetista del cuarteto de Antonio Machín, después pasó a tocar en las orquestas de Noble Sissle, Fletcher Henderson, Don Redman y Cab Calloway, en donde coincidió con músicos puertorriqueños. También fue el director musical de la big band de Chick Webb. En las orquestas de Chick Webb y Cab Calloway fue compañero de Dizzy Gillespie con el que trabó amistad y al que interesó por la música afrocubana.

[5] “Salsa”. Género híbrido originado en Nueva York fruto de la conjunción de diferentes músicas afroiberoamericanas. Según Peter Manuel, fue el nuevo etiquetado que se dio a la música latina de baile durante la década de 1960, más un proceso de reevaluación socio-musical que un cambio estilístico fundamental. Ver: “Improvisación en la música de baile latina: historia y estilo”, en Bruno Nettl y Melinda Rusell (eds.). *En el transcurso de la interpretación*. Akal, Madrid, 2004, pp. 125-144.